

Seminario permanente di narratologia

Collana diretta da

Paolo Giovannetti (Università IULM)
Giovanni Maffei (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Comitato scientifico

Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano)
Marco Bellardi (Trinity College Dublin)
Marco Caracciolo (Ghent University)
Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo)
Riccardo Castellana (Università degli Studi di Siena)
Giuliano Cenati (Università Telematica Pegaso)
Silvia Contarini (Università degli Studi di Udine)
Chiara De Caprio (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Francesco de Cristofaro (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Giuseppe Episcopo (Università degli Studi di Roma Tre)
Concetta Maria Pagliuca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Filippo Pennacchio (Università IULM)
Guido Scaravilli (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Stefania Sini (Università degli Studi del Piemonte Orientale
Amedeo Avogadro)
Sara Sullam (Università degli Studi di Milano)
Massimiliano Tortora (Università degli Studi di Roma La Sapienza)
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)
Carlo Zanantoni (Ricercatore indipendente)

Morale della favola

Atti del Seminario permanente di narratologia
Milano, 27-28 ottobre 2022

A cura di Stefano Ballerio

BIBLION
edizioni

Questo libro è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, dell'Università IULM di Milano e del Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici dell'Università degli Studi di Milano.

Il presente volume, che nasce da una precisa scelta teorica e tematica dei direttori del Seminario permanente di narratologia, si avvale del contributo di studiosi provenienti da diversi ambiti. I testi in esso contenuti sono stati presentati e discussi, prima della pubblicazione, in occasione di un seminario pubblico; sono stati poi revisionati da alcuni membri del comitato scientifico, delle cui indicazioni gli autori si sono proficuamente avvalsi.

ISBN 978-88-3383-365-1

Prima edizione dicembre 2023

I diritti di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il consenso dell'Editore.

© 2023 Biblion Edizioni srl Milano

www.biblionedizioni.it

info@biblionedizioni.it

Indice

Introduzione	7
Stefano Ballerio	
Anatomia dell'adulterio. Focalizzare il desiderio femminile, rinegoziare lo spazio dell'etica (su Parise, Mari e Carrère)	15
Gloria Scarfone	
Il romanzo immediato: una prospettiva etica sul narratorio di D'Annunzio	39
Dino Pavlovic	
Abitare la schifezza. <i>Brevi interviste con uomini schifosi</i> di David Foster Wallace	63
Pia Masiero	
Il romanzo come "tragedia imperfetta": strategie narrative, ricezione e questione morale in alcuni scritti di Costanza Moscheni (1786-1831)	85
Francesco Roncen	
Primo Levi's Science Fiction: A Difficult Negotiation of Ethos, Authorial Posture and Framing Acts	107
Marzia Beltrami	
<i>The Illusions of Consensus.</i> L'etica degli sguardi nei fototesti	133
Maria Rizzarelli	
Etica del racconto e metafore per la complessità	155
Marco Caracciolo	
Indice dei nomi	185
Autori	191

Introduzione

Stefano Ballerio

(Università degli Studi di Milano)

La quarta edizione del Seminario Permanente di Narratologia – *Morale della fabula* –, svoltasi a Milano il 27 e il 28 ottobre 2022, aveva per tema il senso e le implicazioni etiche della narrazione. Il proposito che la animava, ovviamente, era affrontare questo senso e queste implicazioni non da filosofi, ma da narratologi, e dunque aprendo uno spazio di riflessione sull'etica intorno all'osservazione delle forme narrative.

Non è difficile scorgere luoghi intorno ai quali aprire questo spazio. Nell'*Avversario* (2000), per esempio, Emmanuel Carrère riporta una lettera che aveva scritto al protagonista della vicenda narrata, Jean-Claude Romand, per comunicargli che avrebbe abbandonato il progetto di scrittura intrapreso. Lo avrebbe portato a termine, anni dopo, ma nel novembre del 1996 pensa di abbandonarlo e lo scrive a Romand, spiegando di non trovare un punto di vista dal quale raccontare: aveva pensato di assumere quello di un amico del protagonista, il Luc Admiral delle prime pagine del testo finale, ma lo aveva dovuto abbandonare, perché attenersi si era rivelato impossibile «techniquement et moralement, les deux vont de pair».¹ Così scrive Carrère,

¹ Emmanuel Carrère, *L'Adversaire* [2000], Paris, Gallimard, Folio, 2001, p. 203.

che spesso è tornato sulla difficoltà di trovare un punto di vista per la narrazione e ripetutamente ha richiamato il precedente di *In Cold Blood* (1966) di Truman Capote, dove una postura flaubertiana informa il racconto della storia di Perry e Dick e delle loro vittime. Carrère ammira l'opera di Capote, ma sente che nascondere se stesso e la propria implicazione nella storia di Romand, sulla scorta del modello flaubertiano e capotiano, non gli è possibile né «tecnicamente», né «moralmente». La scrittura si sblocca solo quando Carrère decide di mostrarsi e raccontare dal proprio punto di vista, esponendosi alla vergogna, alla paura e all'angoscia che ne derivano.

La problematicità morale del modello flaubertiano, d'altra parte, era emersa già all'origine, con il processo a *Madame Bovary* (1856) e l'accusa di immoralità in cui il romanzo era incorso non solo per ciò che Flaubert vi raccontava, ma anche per l'assunzione di quella postura enunciativa, con la sua impersonalità e il suo uso del discorso indiretto libero, che avrebbe determinato la novità formale del romanzo.

Oggi nessuno condividerebbe le accuse del procuratore imperiale Ernest Pinard, ma che intorno alle forme narrative usate da Flaubert possa aprirsi uno spazio di riflessione morale, se non un processo, è vero tuttora. Lo dice Carrère e lo mostra il dibattito sorto intorno a un altro grande romanzo della contemporaneità: *Disgrace* (1999) di J. M. Coetzee. Qui la tenuta della prospettiva del protagonista David Lurie lungo l'intera narrazione, in un regime di figuralità mai interrotto da intrusioni narratoriali, diventa moralmente problematica in quanto problematica è la figura morale di David. Come ha notato Gayatri Spivak, il lettore deve procedere a una «counterfocalization» degli eventi, per sottrarsi ai limiti di visione *morale* del protagonista.² E d'altra parte il romanzo, per come usa altre forme, a cominciare dal dialogo, e per il suo intreccio, è anche il racconto del risveglio in David di quelle che Coetzee,

² Gayatri Chakravorty Spivak, *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching*, "Diacritics", vol. 32, n. 3-4 (2002), p. 22.

in un'intervista con David Attwell, chiama le «countervoices»: quelle voci interiori, antagoniste del soggetto che presume di sapere, che lo scrittore per primo dovrebbe ascoltare.³

Il senso e le implicazioni etiche della narrazione, insomma, sono un tema per i narratori, prima ancora che per i narratologi, e lo sono attraverso i generi o i macrogeneri, dai romanzi di Flaubert e di Coetzee alla nonfiction di Carrère e di Capote. La riflessione su etica e narrazione, inoltre, risale, oltre Flaubert, fino alla *Repubblica* di Platone. La prima trattazione sistematica della narrazione della storia del pensiero europeo, quella che Platone conduce innanzitutto nel II e nel III libro della *Repubblica* (e che sembra riprendere, ma problematicamente, nel X), insiste infatti sul suo senso e sulle sue implicazioni etiche – negative, secondo Platone, e indesiderabili – e congiuntamente sui suoi modi, e cioè sulle sue tecniche, mimetici o diegetici. E da Platone questa lunga tradizione di pensiero raggiunge il presente non solo dei narratori, ma anche dei filosofi. Martha Nussbaum, per esempio, ha insistito in anni recenti sulla capacità della narrazione di offrire ai lettori, con le sue forme specifiche, la possibilità di coltivare la propria sensibilità e intelligenza morale e di maturare un'etica pubblica.⁴

La storia della narratologia è assai più recente e l'interesse dei narratologi per l'etica risale agli anni '80 del Novecento, quando si osserva un'*ethical turn* della critica e si costituisce un campo riconoscibile di *narrative ethics*.⁵ I saggi compresi in questa raccolta, che derivano dalle relazioni presentate dalle loro autrici e dai loro autori alla quarta edizione del

³ J. M. Coetzee, *Interview*, in Id., *Doubling the Point. Essays and interviews*, ed. by David Attwell, Cambridge, Harvard UP, 1992, p. 65.

⁴ Cfr., di Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (1986); *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* (1990); *Poetic Justice. Literary Imagination and Public Life* (1995); e *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions* (2001).

⁵ Per un'introduzione, cfr. James Phelan, "Narrative Ethics", 2014, in *The Living Handbook of Narratology*, ed. by Peter Hühn et al., Hamburg University, <<https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/108.html>>.

Seminario, si inseriscono in questo campo ormai consolidato di *narrative ethics*.

Gloria Scarfone, risalendo a Flaubert e al processo a *Madame Bovary*, dispone la riflessione sul rilievo morale di materia e forme narrative in una prospettiva storica, entro la quale possiamo osservare sia il cambiamento del senso sociale dell'adulterio e del desiderio femminili, sia una «riconfigurazione dei rapporti tra autonomia ed eteronomia» del campo letterario. Questa riconfigurazione, che è anche una ridefinizione dei rapporti fra letteratura ed etica, è tracciata da Scarfone attraverso *L'odore del sangue* di Goffredo Parise (1979), *Rondini sul filo* di Michele Mari (1999) e *L'Usage du Monde* (2002) di Emmanuel Carrère, tre testi accomunati dal tema del desiderio e del tradimento femminili e dall'uso del racconto in prima persona. Applicando gli strumenti narratologici di Cohn, Genette e Stanzel per focalizzare il suo tema, Scarfone conclude che, mentre Parise crede ancora che la letteratura possa innescare un'interrogazione morale, Mari sembra ormai negarlo e Carrère cerca di riconquistare questa facoltà facendo i conti con le nuove regole dell'arte, e dell'etica, del nostro tempo.

Se Scarfone guarda innanzitutto dalla parte dei narratori, Dino Pavlovic discute del senso dell'assenza del narratario in romanzi, racconti e altri testi narrativi «senza destinatario» tra fine Ottocento e inizio Novecento, in Italia e in Francia. Pavlovic considera il genere della confessione, e in particolare quello della confessione criminale, e si concentra dapprima su Paul Bourget, ricordando il precedente di Maupassant, e poi, più largamente, su D'Annunzio, da *Giovanni Episcopo* (1891) al *Libro segreto* (1935), ma guardando anche alla psicologia e alla psichiatria coeve. Facendo leva sul concetto di extra-località di Bachtin e attingendo ad altri contributi filosofici, Pavlovic interpreta l'assenza del narratario come contrassegno narratologico di un racconto che si distacca dall'intersoggettività del discorso, anche narrativo, per farsi mimesi di percezioni, sogni, fantasticherie, deliri, sentimenti e desideri che la coscienza

non domina nel loro affiorare verso il linguaggio. Nella forma narrativa di questi testi si possono leggere infine la sensibilità della cultura *fin de siècle*, quale era descritta già dal Nietzsche degli scritti su Wagner, e l'interruzione di una relazione eticamente strutturata fra un narratore e un destinatario.

Assenza di una parte e interruzione del dialogo sono temi anche di Pia Masiero, che studia il gruppo di testi che conferiscono il titolo alla seconda raccolta di racconti di David Foster Wallace, *Brief Interviews with Hideous Men* (1999), e si concentra sull'aspetto formale più appariscente e al tempo stesso sconcertante di questi testi, ossia la «sistematica cancellazione» delle domande delle intervistatrici. Quale senso può assumere questo dispositivo di sottrazione e quale compito vi si può ravvisare per il lettore? Masiero lega la questione morale e di genere della *hideousness* maschile al concetto narratologico di prospettiva – a mancare, nella cancellazione delle domande, è la prospettiva delle intervistatrici – e perviene, di domanda in domanda, a cogliere nel testo un invito a immergerci nella *hideousness* e a prenderne insieme le distanze, per resistere al suo contagio e insieme al «non-volersi-sentire-riguardati da essa». L'interpretazione dei dispositivi narrativi dei testi di Wallace si definisce così in relazione al loro tema morale dominante e si prolunga in una riflessione sull'etica della lettura a cui i lettori sembrano chiamati.

La riflessione sull'etica della lettura aperta da Masiero continua con Francesco Roncen, che si sofferma sull'opera di Costanza Moscheni (1786-1831) e in particolare sul suo poema epico *Castruccio* (1811) e sulla sua memoria *Dei moderni romanzi* (1828), nonché su una *Lettera apologetica* del suo mentore Giovanni Salvatore de Coureil, per allargare poi il discorso al carteggio fra Goethe e Schiller e al dibattito sette-ottocentesco su romanzo, epica e tragedia. A distinguere il romanzo dall'epica, in questo dibattito, è l'esigenza di interessare il lettore mediante lo sviluppo narrativo, per favorire la lettura continuativa propria del genere. Il romanzo sarebbe in ciò più simile alla tragedia e l'analogia sarebbe completata dal

ruolo che in entrambi i generi svolgono le passioni dei personaggi e l'identificazione con essi di lettori e spettatori. Ne deriva però il problema morale della corruzione del pubblico, per il quale il romanzo è infine condannato. Al di là delle conclusioni raggiunte, tuttavia, negli scritti di Moscheni e nel dibattito delineato si osserva come la riflessione sulla ricezione si leghi a interrogativi e preoccupazioni morali, da una parte, e alla considerazione dei dispositivi narrativi e di rappresentazione dell'interiorità caratteristici del romanzo, dall'altra.

Fra le variabili rilevanti per un'etica narratologica, o per una narratologia eticamente orientata, è dunque compreso il genere letterario, come emerge anche dal saggio che Marzia Beltrami dedica alle *Storie naturali* (1966) di Primo Levi e, più ampiamente, ai racconti di fantascienza leviani. Beltrami ripercorre la storia editoriale della raccolta del 1966 e ne studia la ricezione, usando i concetti di *ethos*, postura autoriale e *framing act*, sulla scorta di Liesbeth Korthals Altes, per mostrare come l'interpretazione e la valutazione della fantascienza di Levi siano rimaste a lungo nell'ombra della sua opera autobiografica e testimoniale. Senza negare che vi siano degli intrecci fra i due rami della produzione dell'autore, Beltrami sostiene tuttavia che svincolare le *Storie naturali* dall'ipoteca testimoniale, ridefinendo per il loro autore un nuovo *ethos* e una nuova postura, corrisponderebbe meglio alle intenzioni dello stesso Levi e consentirebbe una più adeguata valorizzazione di questa parte della sua produzione. La rilevanza morale della narrativa fantascientifica, infatti, può essere colta innanzitutto nella possibilità di esplorazione immaginativa che essa offre e dunque su un fondamento diverso da quello della narrativa autobiografica e testimoniale.

Come si costituisca il posizionamento etico dell'opera letteraria, ma considerata ora nella sua intermedialità, è un interrogativo che si pone anche Maria Rizzarelli, che cerca il «sostrato etico» delle narrazioni fototestuali nell'«*in between* fra sistemi semiotici differenti», o nel «gioco di rimandi» retoricamente orientato «fra parole e fotografie». Dopo avere posto il

problema con Susan Sontag – i saggi sulla fotografia del 1973 e del 2003 – e con Virginia Woolf – *Three Guineas* (1938) –, Rizzarelli procede ad articularlo mediante la discussione di una serie di fototesti, rispondenti agli idealtipi dell’emblema, del libro illustrato e dell’atlante di Michele Cometa, che da *Krieg dem Krieg!* (1924) di Ernst Friedrich, passando per *Vetri rosa* (2006) di Ornella Vorpsi e altri, arriva a *Il museo dell’innocenza* (2008) e *L’innocenza degli oggetti* (2012) di Orhan Pamuk. Ed è proprio con Pamuk che il racconto fototestuale si mostra capace di unire davvero il lettore e lo spettatore in un’«illusione del consenso», o in quell’ascolto empatico di cui Nussbaum ha ricavato il modello dallo «spettatore imparziale» di Adam Smith. Più ampiamente, è nella configurazione di immagini e parole, con la loro specifica sintassi, che si coglie la possibilità di un «posizionamento etico e non soltanto estetico rispetto alla realtà rappresentata».

Chiude il volume Marco Caracciolo, che si confronta con la relazione fra la complessità morale che la letteratura cerca di catturare e le forme che in essa sono dispiegate. Più precisamente, Caracciolo si concentra sul linguaggio metaforico e sulla sua capacità di mediare questa complessità, innanzitutto per l’identificazione con i personaggi e la risonanza tematica che tale linguaggio può generare nei lettori. Rifacendosi all’insistenza di Hanna Meretoja sulla complessità “non binaria” e sulla confusione della realtà, al concetto di riconoscimento di Stanley Cavell e alle idee di difficoltà della realtà, esposizione e coinvolgimento di Cora Diamond, Caracciolo distingue l’elaborazione di un sapere morale che avviene tramite la letteratura dalla conoscenza proposizionale e dai procedimenti dilemmatici della filosofia analitica, per illustrare infine l’argomentazione con una lettura del racconto *Flower Hunters* (2016) di Lauren Groff, dove la problematica morale si delinea sullo sfondo della crisi ecologica contemporanea.

Anatomia dell'adulterio.
Focalizzare il desiderio femminile, rinegoziare
lo spazio dell'etica (su Parise, Mari e Carrère)

Gloria Scarfone

(Università di Pisa)

Frontiere della legge contemporanee

Nel 1857, il pubblico ministero Ernest Pinard portava a processo Flaubert per *Madame Bovary*, pronunciando una requisitoria che è passata alla storia.¹ La distanza che ci separa dalle parole con cui il procuratore tentava di condannare il libro per oltraggio alla morale pubblica e religiosa è enorme. Nel suo discorso, autore, narratore e personaggi sembrano confondersi senza soluzione di continuità: il fatto che Emma *scelga* la morte anziché subirla, che il povero Charles debba sostenere non solo il dolore per il suicidio della moglie ma persino l'affronto della scoperta dei suoi tradimenti, che Flaubert (nelle vesti dell'autore o del narratore? Per Pinard è una domanda senza importanza)² non condanni apertamente la sua protagonista,

¹ Ernest Pinard, *Réquisitoire*, in Gustave Flaubert, *Oeuvres*, I, éd. A. Thibaudet, R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1951, pp. 615-633.

² D'altronde, nell'Ottocento narratore e autore venivano identificati di norma. Ne parlano Filippo Pennacchio in *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020 (pp. 183-185) e

sono problemi che per il procuratore stanno sullo stesso piano. Ma oltre questa confusione, in cui ormai difficilmente cadiamo grazie ad anni di narratologia, sta un altro parametro su cui misuriamo la distanza tra noi e Pinard: il cambiamento di costumi rispetto al clima culturale del Secondo Impero Francese, per il quale un libro come *Madame Bovary* poteva essere considerato scandaloso e immorale.

Queste distanze non ci impediscono, però, di riconoscere che c'è un intreccio di problemi di cui Pinard si dimostra lucidamente consapevole quando afferma: «Si, dans tout le livre [...] il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral!».³ Due sono le questioni sollevate implicitamente da Pinard: il tema del libro, e cioè l'adulterio; la forma del libro, ossia quella particolare struttura narrativa che ha poi preso per antonomasia il nome di "impersonalità flaubertiana". Un narratore impersonale è un narratore che non pronuncia a chiare lettere una condanna perché sceglie di adottare una focalizzazione mobile in cui la voce chiara e udibile di un'autorità conduttrice viene programmaticamente esclusa. Ovviamente, impersonalità non significa imparzialità: Flaubert ha un giudizio su Emma che fa emergere attraverso mezzi come lo stile, il montaggio, le analogie perturbanti, le scelte lessicali⁴ inequivocabili; eppure, rinuncia a esprimerlo in prima persona, proiettando nel testo la voce di un'entità antropomorfa che se ne faccia direttamente carico.

soprattutto Stefano Ballerio in *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013. Cfr. ivi pp. 25-29: «né Balzac né i lettori del primo Ottocento pensavano a un narratore distinto dall'autore, se non per i casi in cui la narrazione era affidata a un personaggio. [...] In quei casi per cui i narratologi strutturalisti parlano di narratori extradiegetici ed eterodiegetici, Balzac attribuisce la narrazione all'autore».

³ E. Pinard, *Réquisitoire*, cit., p. 632.

⁴ «Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette prostitution» (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, éd. J. Neefs, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 439, corsivo mio).

È questo che intende Pinard quando sostiene che non c'è in *Madame Bovary* una sola idea, una sola riga in virtù della quale l'adulterio sia condannato.

Ma cosa presuppone questa condanna? In nome di cosa si batte Pinard? È qui che lo spazio dell'etica si apre: il terzo elemento, quello centrale da cui muove la necessità morale della requisitoria, è il «comune sentire» dei lettori del Secondo Impero, e cioè quell'insieme di valori che una determinata comunità, in un momento storico ben preciso, considera validi e tratta come universali.⁵ Il *tema* offende il *comune sentire* e, a sua volta, questa possibilità è determinata dalla *forma* in cui il testo è scritto. L'adulterio non provoca scandalo se è raccontato come fa Tolstoj in *Anna Karenina*, dove la voce ulteriore del narratore offre un punto di vista autorevole da opporre a quello dell'adultera. Ma si pensi anche al grande successo avuto, sempre in Francia e sempre nel 1857, da *Fanny* di Ernest Feydeau, il libro che Jauss confrontava con *Madame Bovary* per spiegare quanto diversa potesse essere la ricezione da parte dello stesso orizzonte di attesa di due opere che superficialmente affrontavano lo stesso tema.⁶

Di fronte al comune sentire, insomma, l'arte non può agire liberamente senza conseguenze. «L'art sans règle n'est plus l'art»,⁷ afferma Pinard avviandosi a concludere la sua requisitoria. Centotrentacinque anni dopo, a partire da tutt'altre premesse e intenti, il Pierre Bourdieu delle *Regole dell'arte* si troverà a dargli ragione. Proprio eleggendo Flaubert a esempio

⁵ «“Comune sentire” è, naturalmente, una nozione che fa aggio sulla propria indeterminatezza: sebbene esso propugni un insieme di valori che si danno come universali, ha un orientamento o un inconscio politico, presuppone delle ideologie, conosce mutamenti e taciti conflitti, si declina in modo diverso a seconda dei contesti». Raffaele Donnarumma, *Presentazione* alla sezione tematica *Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, “allegoria”, n. 80 (2019), p. 8.

⁶ Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 197-202.

⁷ E. Pinard, *Réquisitoire*, cit., p. 633.

paradigmatico della postura dell'*art pour l'art*, il sociologo francese studia la genesi della struttura del campo letterario nella Francia dell'Ottocento, e cioè il tentativo compiuto da scrittori come Flaubert, Baudelaire, Huysmans di rivendicare l'indipendenza della letteratura dagli altri campi del mondo sociale (economico, religioso, politico, culturale). Questo tentativo di emancipazione non si afferma certo senza difficoltà (i due casi processuali di *Madame Bovary* e *Les Fleurs du mal* lo mostrano sin da subito) e, come spiega Bourdieu, è il frutto di una contrattazione delicata e problematica tra i diversi campi di forze sociali che permetterà al paradigma dell'autonomia estetica di imporsi progressivamente, fino a diventare la «*doxa*» non solo degli scrittori, ma «di molta teoria e critica letteraria novecentesca».⁸

Nel corso del Novecento, questa rottura tra letteratura e comune sentire è diventata *doxa*. Certo, i libri hanno sempre continuato a destare scandalo, anche se chiaramente per motivi diversi da quelli che mandarono a processo Flaubert: per il comune sentire di oggi l'adulterio non è più un tema scabroso, ma ce ne sono altri che si fanno sempre più pressanti nel discorso pubblico, come la pedofilia, il razzismo, la violenza di genere, l'antisemitismo. Se ci limitiamo al panorama italiano degli ultimi anni, per esempio, da Walter Siti a Giulio Mozzi, non sono pochi gli autori che hanno richiamato l'attenzione proprio a causa degli oltranzismi tematici dei loro libri (stupro, pedofilia, incesto, sadomasochismo), rispetto ai quali non prendono nessuna distanza (nemmeno quella ipocrita con cui de Sade coonestava la messa in scena deliberata delle perversioni). Eppure, lo scandalo si è spento in fretta e, soprattutto, nessuno di loro ha mai nemmeno rischiato di finire in tribunale, perché il rapporto tra legge e libertà d'espressione è cambiato. Una volta che le istituzioni pubbliche si sono completamente laicizzate, i reati⁹ di blasfemia e vilipendio non sono più comuni in Occidente;

⁸ R. Donnarumma, *Presentazione*, cit., p. 10.

⁹ Prendendo in esame le principali costituzioni europee e soffermandosi in particolare sul sistema giuridico italiano, Cristina Savettieri mostra che sono

una volta che lo scandalo erotico-pornografico è stato disattivato dall'onnipresenza del tema sessuale nel discorso pubblico e letterario, la condanna per oscenità e oltraggio al pudore non è più un'opzione praticata (in Italia, l'ultima e fallimentare è stata quella a *Sodomie in corpo 11* di Aldo Busi nel 1989).¹⁰

Se oggi un libro rischia il processo è per altre ragioni: come ha mostrato di recente Françoise Lavocat in *Fait et fiction* soffermandosi soprattutto sul panorama letterario francese, la condanna più diffusa per un'opera letteraria è la diffamazione.¹¹ Oggi che la vita privata è giuridicamente protetta e occupa uno spazio molto più grande di quello che occupava prima, riconoscersi rappresentati in un libro, se questa rappresentazione non piace o compromette, può spingere chi si sente lesa a una denuncia – e alla parte lesa spesso poco importa che si tratti o meno di un'opera finzionale. Nessuna libertà d'espressione può ledere la privacy dell'individuo. Per questo, dopo un periodo di indifferenza giudiziaria dovuta all'allentarsi dei dettami della censura, da una ventina di anni a questa parte si è assistito a un aumento dei processi per diffamazione legato all'accusa di referenzialità della finzione. Il quadro della protezione della privacy, che dagli anni Settanta ad oggi è stato significativamente rafforzato, legittima infatti l'idea che la referenzialità di un'opera letteraria possa costituire un reato. Vengono da qui i numerosi dispositivi di *disclaimer* (“Ogni riferimento a persone esistenti o a fatti realmente accaduti è puramente casuale”) che oggi fanno da premessa a tanti libri e, soprattutto, a molte serie televisive – a volte vere e proprie preterizioni a scopo cautelativo.

quattro le principali forme di abuso della libertà di espressione: oscenità, vilipendio delle istituzioni, blasfemia, diffamazione. Cfr. Cristina Savettieri, *Loi, morale et fiction : F. T. Marinetti en procès (Milan, 1910)*, in corso di pubblicazione.

¹⁰ Roberto Pancani, «Atti pubblici in luoghi osceni». Aldo Busi e il processo a *Sodomie in corpo 11*, in *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 231-245.

¹¹ Françoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Roma, Del Vecchio, 2021, pp. 343-380.

Un tema: l'adulterio. Una forma: il racconto in prima persona

Cambiano i motivi dello scandalo (è la pedofilia a offendere, non l'adulterio), mutano le ragioni dei processi (dall'oltraggio al pudore alla diffamazione). Quello cui dunque assistiamo oggi è una rinegoziazione delle forze dei diversi campi sociali, fenomeno che a sua volta comporta una riconfigurazione dei rapporti tra autonomia ed eteronomia.¹² Sulla base di queste considerazioni e proprio per dar loro concretezza, vorrei riflettere su alcuni testi a partire da un tema, che è poi lo stesso che poneva problema in *Madame Bovary*: l'adulterio. Cominciare da qui mi permetterà anzitutto di misurare alcune distanze rispetto al passato, la prima delle quali è data dal modo in cui questo tema ci tocca. In pieno Ottocento, l'adulterio è un problema pubblico, perché la sua esistenza giuridica presuppone la piena affermazione di un istituto sociale preciso: la famiglia borghese. La diffusione del tema è tale da dare vita a un vero e proprio sottogenero romanzesco, che annovera alcuni tra i più importanti testi del periodo e che non sembra poter esistere senza il meccanismo della giustizia poetica.

Nella maggior parte dei casi, il romanzo ottocentesco d'adulterio (da *Madame Bovary* ad *Anna Karenina*, dalle *Affinità elettive* a *La sonata a Kreutzer*, da *Effi Briest* a *Il marito di Elena*) si conclude con l'eliminazione dell'adultera o per suicidio o per omicidio da parte del marito o per malattia. La trasgressione viene drammaticamente espunta dall'ordine sociale. [...] Il contenuto della trama risulta insomma coerente con la organizzazione formale: tanto l'uno quanto l'altra sono modellati dallo stesso ordine sociale introiettato e dunque dallo stesso apriori ideologico o, se si preferisce, dallo stesso inconscio politico.¹³

¹² Cfr. in generale la riflessione di R. Donnarumma in *Presentazione*, cit., pp. 7-11.

¹³ Romano Luperini, *Un cambiamento di paradigma: trasformazione della figura dell'adultera e fine del romanzo d'adulterio tra Otto e Novecento*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 200.

Il romanzo d'adulterio dà forma simbolica ai problemi del perbenismo borghese e presuppone un «ordine sociale introiettato» (il «comune sentire» di cui parlavo all'inizio) per il quale la colpa dell'adultera è concepita come insanabile. La giustizia poetica che, verso la fine della trama, la espelle dalla scena, è dunque il dispositivo romanzesco con cui viene sancita la condanna (anche se, come mostra il caso di *Madame Bovary*, da solo non basta a garantire la moralità del libro). Il sottogenere nasce e si sviluppa in un momento storico in cui l'adulterio (della moglie, *ça va sans dire*) era reato e il desiderio femminile, in tutte le sue forme e in particolare in quella sessuale, non aveva nessuna legittimità pubblica né privata – la categoria prendi-tutto di isteria si basava d'altronde sulla negazione dell'esistenza di un simile desiderio (che, spostato, convertito e rimosso, diventava malattia). Nella ricostruzione storiografica di Luperini, infatti, il romanzo d'adulterio declina proprio nel momento in cui al personaggio dell'adultera è consentito prendere parola in prima persona esprimendo senza vincoli i suoi bisogni, le sue pulsioni e i suoi desideri. Con la Molly Bloom dell'*Ulisse*, «l'aspetto pubblico dell'adulterio perde valore, per diventare un momento della dialettica privata ed esistenziale di un io isolato e atomizzato».¹⁴ Nessuna condanna pubblica, nessuna colpa privata, nessuna eliminazione: la Penelope più antifrastica della storia trasforma l'adulterio in destino individuale e la tecnica del monologo interiore autonomo si fa corrispettivo stilistico di questa interiorizzazione del fatto pubblico.

La nuova organizzazione formale del romanzo modernista e le nuove tecniche della narrazione fondate sulla soggettivizzazione e sul relativismo del punto di vista narrativo esprimono una nuova visione del mondo e un nuovo modo dell'uomo occidentale di considerare la propria vita, in cui il momento pubblico tende a perdere importanza a vantaggio di quello privato.¹⁵

¹⁴ Ivi, p. 206.

¹⁵ Ivi, p. 207.

Nei testi di cui parleremo questa interiorizzazione del fatto pubblico è data per scontata. Scritti dopo la grande stagione del modernismo storico, prodotti di un'epoca che anche giuridicamente ha fatto della vita privata il proprio baricentro,¹⁶ *L'odore del sangue* di Goffredo Parise (1979), *Rondini sul filo* di Michele Mari (1999) e *L'Usage du Monde* (2002) di Emmanuel Carrère ci interessano per tre motivi: affrontano lo stesso tema, lo fanno attraverso la struttura narrativa del racconto in prima persona e permettono di osservare il progressivo imporsi di un cambiamento nei rapporti tra letteratura ed etica.

Partiamo dai primi due punti: il problema di cui ci parlano questi testi è in un certo senso il rovescio di quello che poneva il romanzo ottocentesco, in cui l'adulterio veniva filtrato dal punto di vista dell'adultera – una donna stanca, annoiata, stereotipicamente isterica e stufo di farsi definire dal ruolo di moglie. Qui l'adulterio è oggetto distorto e problematico dell'uomo che si trova a subirlo, costretto a osservare l'emergere di un desiderio femminile incomprensibile e totalmente fuori dal suo controllo. Vediamo con gli occhi dell'uomo tradito, siamo portati a percepire ciò che lui percepisce e la scelta formale attraverso cui quest'atto di osservazione viene mediato, tematizzato e reso problematico è una situazione narrativa in prima persona portata progressivamente all'estremo. Tento preventivamente di riassumere con queste categorie le situazioni narrative cui ci troveremo di fronte: narrazione autodiegetica consonante (Parise), monologo autonomo (Mari), monologo in seconda persona (Carrère). Chiaramente queste categorie non sono il fine, ma hanno un valore puramente strumentale: non mi servono per etichettare i fenomeni testuali, ma per vederli e comprenderli. Anche per questo ho scelto di non impiegare una terminologia univoca, ma di far dialogare i concetti di Stanzel («Narrative

¹⁶ In Italia, per esempio, la legge del 31 dicembre 1996 n. 675 (entrata in vigore l'8 maggio del 1997) – *Tutela delle persone e di altri soggetti rispetto al trattamento dei dati personali* – è stata la prima legge organica sulla tutela dei dati personali nel nostro ordinamento.

Situation»), Genette («autodiégétique») e Cohn («Consonant Self-Narration», «Autonomous Monologue»). D'altronde, sull'aspetto centrale che è qui in gioco sono tutti e tre d'accordo: narrare in prima persona significa porsi dei limiti strutturali precisi, rinunciando – o, per lo meno, giocando a rinunciare – al privilegio conoscitivo proprio della fiction: l'onniscienza psichica.¹⁷ Per il narratore in prima persona le menti degli altri personaggi non sono trasparenti e varcare la barriera dell'opacità diventa complicato, problematico e ambiguo.

È con questa barriera che Parise, Mari e Carrère scelgono consapevolmente di confrontarsi, facendola diventare un vero e proprio tema: l'impenetrabilità del desiderio femminile agli occhi di uno sguardo maschile che non sa vederlo, contemplarlo, accettarlo.

Vedere con gli occhi del colpevole: L'odore del sangue di Goffredo Parise

Nel 1968 viene abrogato il reato d'adulterio che legittimava l'idea secondo la quale il tradimento della donna fosse infinitamente più grave di quello dell'uomo; nel 1970 Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti pubblicano il *Manifesto di rivolta femminile*, in cui il disconoscimento del desiderio sessuale delle donne viene denunciato come uno dei presupposti fondativi del patriarcato; nel 1975 viene emanata una nuova legislazione familiare che elimina la patria potestà; nel 1981 è abolito il delitto d'onore, per certi versi l'autorizzazione

¹⁷ È soprattutto Cohn a tematizzarlo e porlo alla base del disegno teorico e storiografico di *Transparent Minds*, servendosi di un noto passo proustiano: «Un être réel, si profondément que nous sympathisions avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. [...] La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler» (Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* [1913], *À la recherche du temps perdu*, I, Paris, Gallimard, 1987, p. 84).

patriarcale del femmicidio. Nei confronti dell'istituto familiare e delle politiche di genere, il sentire di quegli anni non è affatto comune ma è al contrario mosso da spinte contrastanti e inconciliabili, dove il nuovo orizzonte valoriale sessantottino si scontra con le sacche di resistenza del vecchio perbenismo borghese. È in questi anni che Parise elabora la sua ultima opera, redatta nel 1979 e pubblicata postuma nel 1997.

*L'odore del sangue*¹⁸ racconta la storia di Filippo, agiato psicoanalista cinquantacinquenne che, dopo vent'anni di matrimonio, viene messo di fronte al tradimento della moglie, Silvia. Siamo a Roma, alla fine degli anni Settanta, e il ragazzo di cui la cinquantenne Silvia si innamora è un ventenne neofascista legato a Ordine Nuovo. Il personaggio si chiama Ugo e nell'economia dell'intreccio svolge un ruolo fondamentale, perché tramite Silvia diventa l'oggetto dell'ossessione di Filippo e il terzo polo di un perfetto meccanismo triangolare. Eppure, noi non lo vediamo mai in scena: sappiamo qualcosa di lui solo attraverso le parole e i comportamenti di Silvia, che a loro volta ci sono riferiti attraverso la prospettiva parziale e distorta di Filippo, protagonista e narratore dell'*Odore del sangue*. Dopo un breve *Prologo* metanarrativo in cui la voce narrante si sofferma a riflettere sul significato del titolo del libro («Il lettore si chiederà la ragione di questo titolo che fa pensare molte cose, alcune, anzi, la maggior parte sinistre,

¹⁸ A differenza degli altri due testi di cui parleremo, la cui tradizione critica è praticamente assente, *L'odore del sangue* è stato oggetto di molti studi; tra i contributi più recenti: Manuela Brunetta, *Lutto, sensualità mentale, erotismo senile: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, "Esperienze letterarie", vol. 26, n. 4 (2001), pp. 60-75. Lorella Anna Giuliani, *Se anche la passione di distruggere è una passione creativa: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, "Filologia antica e moderna", n. 27 (2004), pp. 181-193. Matteo Giancotti, *Fascismo, fascino, tentazioni di un reporter: L'odore del sangue di Parise*, "Studi novecenteschi", vol. 32, n. 69 (2005), pp. 209-231. Vito Santoro, *L'autopsia di un'ossessione: L'odore del sangue di Goffredo Parise*, "Critica Letteraria", fasc. 3, n. 140 (2008), pp. 525-546. Elisa Attanasio, *Goffredo Parise. I sillabari della percezione*, Milano-Udine, Mimesis, 2019.

funebri»),¹⁹ la narrazione vera e propria si apre con queste parole: «Ho guardato, anzi visto Silvia per la prima volta quando ho avuto la sensazione che mi tradisse» (*OdS*, p. 9). Sin dall'*incipit* viene così instaurato un legame tra visione e adulterio:²⁰ la donna inizia a essere oggetto di sguardo nel momento in cui la virilità di chi guarda è messa in crisi, nel momento in cui chi parla si rende conto di non sapere davvero nulla della donna che gli è stata accanto per più di vent'anni. Tutto il racconto si fonda e vive di questo sguardo: Filippo osserva ogni minimo gesto di Silvia, ascolta ogni sua parola e ogni singola inflessione della sua voce. «Cosa mi dicevano e confermavano le mie analisi telefoniche, le analisi delle ripetizioni, dei lapsus, del timbro della voce? Mi dicevano, una volta di più, che Silvia era innamorata; che nascondeva il suo amore sotto le reticenze, le omissioni» (*OdS*, p. 40).

La reticenza della moglie è la prima barriera da varcare e per farlo Filippo inizia a sottoporre Silvia a una serie di interrogatori serrati e brutali, che non basteranno però ad appagare la sua sete di conoscenza, perché la verità che cerca non riguarda l'adulterio in sé ma le sue ragioni: che desiderio muove Silvia e perché mi rendo conto solo adesso della sua esistenza? – è la domanda che muove l'ossessione investigativa di Filippo.

Cercavo di *penetrare la sua vita* che sentivo era diventata privata, sua e non più nostra. (*OdS*, p. 58)

Feci uno sforzo su me stesso e tentai, conoscendola, di *entrare nel suo animo* quasi professionalmente. Tentai cioè di guardare il suo animo con la freddezza e l'interesse scientifico con

¹⁹ Goffredo Parise, *L'odore del sangue*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 3 (d'ora in poi a testo con la sigla *OdS*).

²⁰ Il rimando al sottogenere del romanzo d'adulterio è esplicitato con ironia da Parise stesso: «L'inestricabile nodo romantico per eccellenza. Lo vedevo già predisposto in un romanzo come *Anna Karenina*, *Le diable au corps*, e moltissimi altri» (*OdS*, p. 63).

cui, in una *sala anatomica*, si guarda e si scruta gli organi di un corpo umano. (*OdS*, p. 66)

Avrei voluto *veder chiaro nella sua testa* o sentirla parlare chiaro. (*OdS*, p. 97)

Il metodo insomma era la confessione, un metodo conoscitissimo nel mondo, e che, come tutti sanno, dà all'inquisitore la possibilità di *vedere dentro l'animo del colpevole* [...]. Per questo soffrivo, perché sentivo che, con la ragione, e da solo, non sarei mai riuscito a *penetrare in quell'oscurità* se non con l'aiuto di Silvia. (*OdS*, p. 121, tutti i corsivi sono miei)

La barriera dell'opacità è esplicitamente tematizzata: Silvia è impenetrabile perché non è possibile «veder chiaro nella sua testa» ed «entrare nel suo animo». Filippo, e noi con lui, non può sapere cosa pensa e prova Silvia e questa impossibilità lo ossessiona al punto che, non pago delle confessioni estorte alla moglie, inizia a lavorare di immaginazione: «L'identikit [di Ugo] non era ancora completo ma sarei arrivato facilmente a completarlo, con un po' di tempo. Nelle mani avevo già parecchi elementi che facilmente, quasi banalmente, avrei potuto completare con un poco di immaginazione e di esperienza» (*OdS*, pp. 52-53). L'immaginazione diventa a sua volta allucinazione, delirio e sogno, portando Filippo alla visione degli atti sessuali di Silvia e Ugo;²¹ visione che – secondo un meccanismo tipico delle trame moderniste in cui la soggettività del personaggio domina al punto da determinare la trama – si rivelerà fatalmente reale nel momento in cui Silvia ne farà l'oggetto della sua confessione; «uscendo viva e vivente

²¹ «Ecco il ragazzo abbassare lo zip e slacciarsi i pantaloni e tirarli giù fino a metà coscia, una coscia scura e pelosa, ed ecco allo stesso tempo rovesciar fuori il cazzo dagli slip: un cazzo scuro ed enorme [...]. Ecco infine Silvia avvicinare lentamente le sue labbra contorte al cazzo e ingoiarlo. Sì, ingoiarlo fino alla radice. Poi cominciare lentamente a succhiarlo, con gli occhi chiusi, accosciata, a gambe larghe e sorretta dalla punta dei piedi con le cosce

dalla mia immaginazione per entrare nella realtà» (*OdS*, p. 54). «L'*excessus mentis*»²² è la reazione di Filippo all'inaccessibilità di Silvia e una delle più perturbanti spie di un'ossessione di cui solo progressivamente arriviamo a comprendere il peso.

A ben guardare, in effetti, *L'odore del sangue* si fonda su una doppia inaccessibilità, perché quello di Silvia non è l'unico sguardo che ci è sottratto. C'è un altro punto di vista che spesso ci manca e su questa assenza Parise fonda tanto il meccanismo indiziario del libro quanto la sua ambiguità etica. La prevalenza della narrazione consonante,²³ una narrazione cioè in cui il punto di vista del narratore ulteriore si eclissa a favore della coscienza figurale dell'io narrato, ci porta infatti a leggere la vicenda attraverso la prospettiva limitata di un io che non sa come andranno le cose perché rinuncia al privilegio conoscitivo dell'extralocalità. Si badi: Parise non annulla del tutto la distanza,²⁴ ma gioca ad appiattirla nei luoghi di maggiore ambiguità,

tremanti per lo sforzo. Ingoiava a fatica e di tanto in tanto, quando, a qualche pulsione, il cazzo le sfuggiva lei lo riprendeva con la bocca e per poterlo ingoiare apriva tutta la bocca e le labbra fino a tenderle. Quindi ricominciava a succhiarlo: finché il ragazzo eiaculò, molte volte [...]. Provai uno spasmo al cuore, alla testa, poi alle braccia, insieme a un dolore molto forte avrei detto alle vene fino ai capillari» (*OdS*, pp. 55-56; l'intera visione si protrae per circa tre pagine: pp. 54-57).

²² Cesare Garboli, *Prefazione a OdS*, p. XII.

²³ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, 1978, Princeton, Princeton UP, pp. 153-161. Uno dei più precoci e rigorosi esempi di narrazione consonante è *Fame* (1890) di Knut Hamsun, di cui Cohn scrive: «Not once in this entire novel does its narrator draw attention to his present, narrating self by adding information, opinions, or judgments that were not his during his past experience. But at the same time the novel is wholly self-centered, indeed self-obsessed» (p. 155). Agli antipodi della narrazione consonante c'è la narrazione dissonante, che si fonda e vive di un sapere ulteriore continuamente esibito, come quello del narratore della *Recherche* proustiana.

²⁴ La maggior parte dei romanzi in prima persona non sono completamente classificabili come dissonanti o consonanti, ma appartengono a un tipo misto, in cui la dominante dissonante o consonante non impedisce però di muovere continuamente il focus dello sguardo e graduare variabilmente le informazioni.

facendo risuonare il sapere ulteriore del narratore extralocale come un basso continuo che non sempre si traduce in una presa di parola chiara e rivelatoria. Soprattutto all'inizio della narrazione, siamo portati a vedere i fatti attraverso la prospettiva distorta di un protagonista che ci dice di amare la moglie e con cui siamo portati a indentificarci nonostante il suo torto stia nei fatti: Filippo tradisce Silvia con una ragazza molto più giovane da ben prima di lei, tratta la moglie come un paziente da analizzare, la interroga e la giudica come se dovesse sostenere una requisitoria contro un imputato. Eppure, l'identificazione narrativa spinge il lettore a una ambigua giustificazione del protagonista (secondo il meccanismo tipico dell'empatia negativa²⁵), finché, progressivamente io narrato e io narrante si avvicinano.

Per esempio, all'inizio del libro Silvia ci viene presentata così: «Donna sensuale Silvia ha sempre, nella sua vita, sublimato il sesso come si dice con parola molto moderna: in sentimento, in dedizione quasi religiosa» (*OdS*, p. 13). È questa l'idea di Silvia che il lettore porta con sé nel momento in cui il narratore racconta le sue avventure con l'amante Paloma, la donna che insomma dovrebbe compensare quel lato sessuale che Silvia gli nega. Tuttavia, a metà del libro, chi racconta confessa: «Sembrerà impossibile ma dopo vent'anni di matrimonio, ora che ci pensavo e volevo pensarci, io mi trovavo a sapere pochissimo della sessualità di Silvia» (*OdS*, pp. 102-103). Confessandosi accecato da un meccanismo autodifensivo di rimozione («ora che ci pensavo e volevo pensarci»), il narratore si smaschera come inattendibile e chi legge è spinto a rettificare retrospettivamente le sue parole. È proprio questo principio di retrospezione che, emergendo per lampi, ci porta progressivamente a re-instaurare la distanza rispetto a Filippo e a spezzare l'identificazione.²⁶ All'empatia negativa può così

²⁵ Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Firenze-Milano, Bompiani, 2022.

²⁶ «Senonché, *ma questo allora non potevo saperlo*, io in realtà non amavo Silvia e più che salvarla volevo distruggerla» (*OdS*, p. 77, corsivi miei);

sostituirsi il giudizio etico. Più il narratore si rivela inattendibile, più riusciamo a comprendere di cosa davvero parla quella che ci viene inizialmente presentata come la storia di un amore romantico di cui il tradimento interrompe la simbiosi, «essendo proprio la simbiosi, la simbiosi esistenziale, dentro l'universo di me e Silvia, il nucleo centrale, l'essenza vera del nostro amore. Aggiungerò: del nostro amore romantico, idealista e forse perfino nazista» (*OdS*, p. 57). Senza mai condannarlo, ma anzi concludendo il libro con una sorta di rimpianto del rapporto perduto,²⁷ Parise svela il nazismo dell'amore romantico, la sua ossessione di possesso, la sua violenza, le sue perversioni. Come Silvia è una donna plagiata e messa psicologicamente in uno stato di *double bind* da un uomo che la spinge a consumare l'adulterio mentre continua a farla sentire una squaldrina,²⁸ così *L'odore del sangue* è la storia di un femminicidio ponderato, mascherato e perpetrato con la finezza psicologica di un'analista che giustifica ogni suo gesto con la ragione e che pure sta esercitando su sé stesso la censura più grande: «ero convinto di amarla. Non era vero, ma lo credevo. E anch'io, molto più profondamente di lei, esercitavo la censura più forte, contro me stesso, come non fossi stato io stesso a innescare quella catena di reazioni che ora vedevo compiersi nel cuore,

«credendo di essere innamorato di Silvia, vedevo avanzare sempre più minacciosamente l'altro torrente, quello dell'amore [...] in cui Silvia avrebbe potuto ogni giorno di più precipitare» (*OdS*, p. 84, corsivi miei); «Ma, non volevo abbandonarla per amore, per reale affetto, o piuttosto per perseguire il mio disegno, di estorcerle la verità? Anche in me, dunque, le idee cominciarono a farsi sempre meno chiare» (*OdS*, p. 97).

²⁷ «Rimpiango spesso che il destino non mi abbia messo nelle mani il veleno o il pugnale per coronare quello che è stato, è proprio il caso di dirlo, un grande sogno romantico iniziato nel mio cuore di bambino di cinque anni e finito in quello di un uomo ormai vecchio» (*OdS*, p. 230).

²⁸ «Quando io stavo a Roma Silvia viveva esclusivamente in funzione della mia persona, e, agli occhi estranei di persone amiche, il mio rapporto con lei mostrava tutte le caratteristiche del plagio. Chiunque avrebbe detto, e lo stesso avrei detto e dicevo io, che Silvia era plagiata da me e in certi momenti, quasi eterodiretta» (*OdS*, pp. 28-29).

nella mente e nel corpo di Silvia» (*Ods*, p. 212). Così, alla fine del libro, quando Silvia verrà trovata morta a causa delle violenze che si condannava a subire da parte degli amici neofascisti di Ugo, Filippo dismetterà ogni autocensura: «Non si seppe chi aveva ucciso Silvia e io sapevo però che il vero mandante ero io stesso» (*Ods*, p. 230).

«Perché avrei voluto distruggere Silvia? Che cos'era in realtà per me Silvia? Che cosa rappresentavano per me le donne?» (*Ods*, p. 138). A queste domande Filippo non dà risposta, ma si dimostra lucido sul legame perturbante che unisce l'assassinio della moglie alla sua concezione del femminile. Il protagonista dell'*Odore del sangue* ha cercato di fondare una relazione su un *ménage à trois* e a parole si è dimostrato aperto alla possibilità che la moglie avesse un amante. Eppure, a conti fatti, un grande rimosso riemerge a dispetto di ogni suo tentativo di censura: il desiderio femminile è inconcepibile, l'adulterio della moglie più grave di quello del marito e il delitto d'onore, seppure architettato con i mezzi ambigui dell'intelletto, alla fine è compiuto.

*Disattivare le ambiguità, ironizzare il gesto avanguardistico:
Rondini sul filo di Michele Mari*

L'odore del sangue affronta dunque dei temi che, soprattutto negli anni in cui viene scritto, sono delicati e oggetto di dibattito pubblico. Come si è visto, però, a determinare il carattere perturbante del testo, la sua ambiguità etica e il suo valore, non sono i temi, ma i modi in cui vengono raccontati. Confrontando il romanzo di Parise con quello di Michele Mari possiamo vederlo con chiarezza. *Rondini sul filo* esce per Mondadori nel 1999, cioè due anni dopo l'uscita postuma dell'*Odore del sangue*. Sull'influsso che il testo di Parise ha esercitato su quello di Mari non nutrei il minimo dubbio; ma non è su questo che mi interessa soffermarmi.

Rondini sul filo è un lungo monologo autonomo alla Joyce,²⁹ più volte smaccatamente e ironicamente citato nel libro. La voce narrante, che corrisponde a quella di Michele Mari («emme-emme», «Michelino», «Signor Mari»), non riesce a rassegnarsi al fatto che la sua compagna abbia in passato avuto altri uomini. «Sento il desiderio di tutti quelli che l'han conosciuta»; «altri sono stati al suo fianco non io! altri».³⁰ Questa gelosia retrospettiva lo porta a sottoporre la donna a un interrogatorio continuo e serrato, che deve però scontrarsi ogni volta con la reticenza di lei: «io non posso entrare, portare una fiammella per fare un po' di chiarore... poter vedere che fanno, che han fatto... ogni volta che lei è reticente mi tradisce» (*RsF*, p. 11). Ancora più chiaramente che in *Parise*, l'adulterio non ha ormai niente a che fare con l'oltraggio all'istituto familiare (il narratore e la sua compagna non sono nemmeno sposati), ma riguarda in modo chiarissimo l'inaccettabilità del desiderio femminile e l'impossibilità di controllarlo: la donna tradisce nel momento in cui non si sottomette al controllo maniacale di chi la interroga. Rompere la reticenza, penetrare nell'animo attraverso la confessione e vedere chiaramente nella testa di lei è dunque il tentativo compiuto dalla voce narrante, ed è lo stesso perpetrato da Filippo nell'*Odore del sangue*. La materia narrativa è simile, ma non lo è l'effetto che provoca sul lettore. Smorzando la violenza attraverso il sarcasmo,³¹ trasformando in delirio psicotico l'ossessione voyeuristica,³² dissolvendo il

²⁹ Il rimando va ovviamente a Cohn e alla sua riflessione sul paradigma *Penelope* (il diciottesimo capitolo dell'*Ulisse*) come modello di quel tipo di racconto composto *interamente* dai pensieri di un personaggio (cfr. l'ultimo capitolo di *Transparent Minds*, cit., pp. 217-265).

³⁰ Michele Mari, *Rondini sul filo*, Milano, Mondadori, 1999 (d'ora in poi *RsF*), pp. 9 e 13.

³¹ «Sta mistica della donna-dea che si concede al vincitore! fascista che ero!» (*RsF*, p. 27).

³² «La tentazione di tamponarla per farla uscire di strada fu forte, quella sera capii che ero diventato pazzo, la settimana dopo ho incominciato ad andare dallo psichiatra, più di quattro anni ormai che ci vado, la diagnosi

conflitto tematico in ecolalia metanarrativa,³³ Mari distanzia la materia e disattiva il suo carattere perturbante:

un pezzo della sua vita che se ne va, non lo riavrò mai più, non l'ho avuto mai... e non mi so rassegnare! come in sogno, ogni volta, credo di poter fare qualcosa... entro nella sua vita con la baldanza del protagonista, giudico, faccio, decido ma nessuno mi vede, sono io il fantasma, non loro... (*RsF*, p. 46)

proprio parlando tanto del passato lo ingigantisco, in un certo senso lo creo, non ne parlassi non esisterebbe... detto così sembra facile, occhio non vede cuore non duole, oramai io ho veduto... Cosa hai veduto, cosa?! mi fa, Hai le visioni i deliri... Ho veduto quel che ho saputo, qua esplose, mi chiede perché ho voluto sapere, perché le ho fatto centomila domande se ogni risposta alimenta il mio strazio... (*RsF*, p. 32)

L'autore di *Rondini sul filo* ha completamente assimilato la lezione formale modernista e neoavanguardista, al punto da ironizzare sui suoi meccanismi. Scrivendo un testo come questo all'altezza del 1999, Mari sa di compiere un'operazione fuori tempo che tenta di redimere attraverso una provocazione brutalmente tematica: stalking, violenza psicologica, misoginia. Ma questi conflitti mai approfonditi restano in superficie. Svuotata di senso la provocazione formale, allontanata ogni ambiguità etica, all'autore resta un «uso meschino-privato della letteratura, idiopragmatico bieco» (*RsF*, p. 344), con cui provocare non solo e non tanto la donna nascosta dietro la proiezione autofinzionale della compagna di cui svela senza

presto detta, nevrosi ossessiva con spiccata tendenza iterativo-compulsiva e presenza di aspetti psicotici, un disturbato al confine fra nevrosi e psicosi sarei, un Border-line! la sua proposta fu secca precisa: psicofarmaci!» (*RsF*, p. 243).

³³ «Materiale per Bachtin, la sua teoria della plurivocità della parola romanzesca... dal Wolmer al Vito hanno cercato tutti di imitarla, io no!» (*RsF*, pp. 34-35).

remore il passato (con ogni probabilità, l'ex moglie Romana Petri), ma soprattutto «N.N.», l'ex amante di lei:

una cosa che mi chiedo spesso, cosa penserà se mai leggerà questo libro, se mai sarà pubblicato, se! si sentirà svergognato, nudo-radiografato, esposto al ludibrio? o dirà: boh? o dirà: credulo, l'emme-emme! le balle che s'è sorbito! le superballe-straballe che gli ha fatto ingoiare, la falsa! vedesse sta cippa, emme-emme, conoscesse i conti autentici veri, numeri miei, dalla fonte! quelle date-certe emozioni quantificabili in fir, l'unità di misura della soddisfazione maschile (*RsF*, p. 343)

Provocare, innescare, modificare la realtà: L'Usage du Monde di Emmanuel Carrère

Un «uso meschino-privato della letteratura, idiopragmatico bieco» per valutare «l'unità di misura della soddisfazione maschile». Potremmo definire così anche *L'Usage du Monde* di Emmanuel Carrère, un testo che porta alle estreme conseguenze il gesto tentato da Mari, perché concretizza l'idea di uso meschino-privato della letteratura nel momento stesso in cui riesce però a farle assumere un valore pubblico.

L'Usage du Monde è un breve testo pubblicato sul supplemento del fine settimana di *Le Monde* il 20 luglio 2002. Il pezzo nasce su commissione: il quotidiano francese chiede allo scrittore di scrivere un racconto sul tema del viaggio. Riprendendo quasi letteralmente il titolo di un racconto di viaggi dello scrittore svizzero Nicolas Bouvier (*L'Usage du monde*, 1963), Carrère lo trasforma in un gioco di parole per alludere all'*uso* che farà di *Le Monde*. Monologo in seconda persona in cui a parlare è lo stesso Emmanuel Carrère, *L'Usage du Monde* è infatti un vero e proprio esperimento performativo che lo scrittore pianifica in ogni minimo dettaglio con un obiettivo maniacale: fare in modo che la sua compagna, un giorno preciso a un orario preciso in un luogo preciso, legga il testo e, soprattutto, ne segua le istruzioni. «Ce jeudi 23 mai j'ai décidé que

le samedi 20 juillet, dans le train de 14h45 pour La Rochelle, la femme que j'aime se branlera en suivant mes instructions et jouira entre Niort et Surgères».³⁴ Nessuna sublimazione, nessuna idealizzazione del femminile: Carrère ci presenta una donna sessualmente disinibita, i cui desideri e le cui reazioni sembra perfettamente convinto di saper interpretare. La macchina performativa non solo presuppone la perfetta identificazione di chi scrive nella propria compagna, ma dà per scontato che l'identificazione funzioni.

Normalement, à l'instant où tu lis ceci, quelqu'un qui te fait face – mais quelqu'un te fait-il face ? – doit voir *leurs bouts pointer* sous la double couche de tissu aussi nettement que sous un tee-shirt mouillé.

Stop encore. Tu refermes le journal. *Tu ne penses qu'à tes seins*, et à moi y pensant, pendant un quart d'heure. [...]

On peut soutenir que de tous les genres littéraires la pornographie est celui qui se rapproche le plus de cet idéal, lire « tu mouilles » fait mouiller. C'était juste un exemple, je n'ai pas dit « tu mouilles », donc *tu ne mouilles pas encore*, ou si tu le fais tu n'y prêtes pas attention, *tu mets toute ton énergie mentale à détourner ton attention de ta culotte*. [...]

Je suis sûr que tout de suite *tu ne penses qu'à te l'enfoncer tout du long* et à te branler en même temps. (*UdM*, pp. 167-175, corsivi miei)

Il testo non si limita a dare una serie di istruzioni da eseguire, ma mette già in scena le reazioni dell'esecutrice, non lasciando aperta la possibilità di una esecuzione diversa da quella prevista se non attraverso il dichiarato timore che qualcosa non quadri. «Tu ne penses qu'à...»: la mente di questa donna sembra totalmente trasparente; per di più, non è lei il solo obiettivo: «l'idée n'est pas seulement de te faire mouiller

³⁴ Cito il testo da *Un roman russe*, dove, come spiego più avanti, è stato successivamente inserito. Emmanuel Carrère, *Un roman russe*, Paris, POL, 2007, p. 179 (d'ora in poi *UdM*).

toi mais de faire mouiller aussi toute autre femme qui lit ceci» (*UdM* p. 163). Con *L'Usage du Monde*, Carrère prova a piegare la realtà ai propri desideri attraverso un esperimento di letteratura performativa destinato a fallire proprio perché, a differenza di quanto accadrà in *D'autres vies que la mienne* (2009),³⁵ fonda sull'egocentrismo il tentativo di mettersi nei panni degli altri.

È perché la proiezione nella testa della propria compagna fallisce che l'esito della performance si rivela uno scacco. La donna non solo non compirà nessuno dei gesti ipotizzati dall'autore, ma non salirà mai sul treno quel giorno a causa di un imprevisto che ci verrà rivelato qualche anno dopo: prima nel 2004, quando Carrère pubblica la traduzione italiana del testo per Einaudi (*Facciamo un gioco*), con un seguito in cui racconta brevemente gli esiti della pubblicazione su *Le Monde*; poi nel 2007, quando con *Un roman russe* decide di reintegrare questo brandello testuale in un più ampio progetto autobiografico. In entrambi i libri, vengono riportate due delle numerosissime e-mail che Carrère riceve in risposta alla pubblicazione del testo, risposta che lui stesso aveva sollecitato lasciando il proprio indirizzo a chiusura dell'*Usage du Monde*.³⁶ Una delle due risposte è quella di chi il 20 luglio ha causato il mancato viaggio di Sophie (è il nome della compagna che scopriremo solo in *Un roman russe*): «Voilà, Emmanuel. Mon histoire est terminée. Je suis l'amant. C'est un énoncé performatif. Je te déclare la guerre. Avec mon énorme bite» (*UdM*, p. 287).

L'adulterio è l'imprevisto che manda in frantumi il sogno di un completo controllo e dominio dell'altro, inceppando la macchina performativa di chi, per di più, nel testo ne aveva

³⁵ Cfr. su questo Francesca Lorandini, "Dire quelque chose de ma vérité". Emmanuel Carrère dalla cronaca al romanzo, "SigMa", 2 (2018), pp. 62-85.

³⁶ «J'y invite ceux et celles qui auront fait le voyage, dans le train ou ailleurs, à m'en raconter leur version. Ça fera peut-être une suite, qui ne sera pas seulement performative mais interactive, qui dit mieux ? Je leur donne même mon mail : emmanuelcarrere@yahoo.fr.» (*UdM*, pp. 189-190).

persino contemplato la possibilità («si l'idée est de me donner une leçon en faisant échapper ta jouissance à mon contrôle»), ma si era rifiutato di trasformarla in istruzione («cela, comme tu t'en doutes, m'enthousiasme nettement moins», *UdM*, pp. 179-180). Raccontando la propria versione provocatoria di cosa è successo tra lui e Sophie il 20 luglio, «l'amante» offre una controfocalizzazione³⁷ di un lettore in carne e ossa. Di nuovo, a essere completamente assente è il punto di vista di lei: ancor più che nell'*Odore del sangue* e in *Rondini sul filo*, nell'*Usage du Monde* la donna si conferma il terzo polo di un meccanismo di desiderio classicamente girardiano in cui svolge il ruolo di mediatore. A essere in gioco c'è una sfida virile che esclude preterintenzionalmente il punto di vista della donna.

Ripensare lo scandalo

Nell'edizione italiana del testo, Carrère racconta che la pubblicazione del suo racconto pornografico ha provocato un piccolo scandalo, diventando la polemica dell'estate. Perché? Cosa scandalizza di un testo come *L'Usage du Monde*? Da una parte, il gesto formale che spinge Carrère a portare all'estremo la forma monologo creando un dispositivo performativo sconta oggi l'impasse di ogni gesto avanguardistico. Dall'altra, di certo ha in parte svolto un ruolo importante la provocazione tematica; non tanto, però, per l'oltraggio al pudore in sé: lo spazio della pornografia è oggi troppo pervasivo perché possa destare scandalo in un testo letterario. Come la stessa incorporazione del racconto in *Un roman russe* dimostra, uno scritto del genere non scatena nessun clamore in un libro. In questo caso, è la pubblicazione su un quotidiano letto da milioni di persone il problema. Il vero scandalo insomma non sta né nella provocazione formale né in quella tematica, ma nel coinvolgimento

³⁷ «Counterfocalization» è il concetto che Gayatri C. Spivak usa in *Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching*, "Diacritics", vol. 32, n. 3-4 (2002), pp. 17-31.

velleitario e spudorato di persone reali in una dinamica che diventa di pubblico dominio. Carrère non mira semplicemente a coinvolgere i lettori attraverso la retorica delle 'storie vere' tipica della letteratura ipermoderna,³⁸ ma vuole «faire effraction dans le réel». ³⁹ Il suo scandalo sta in un rifiuto esplicito dell'autonomia estetica, perché si basa proprio sul tentativo di sottomettere la letteratura a un fine pratico, personale e persino sfrontatamente pornografico – e nel pretendere che un'opera sia non solo in grado di raccontare la realtà ma di modificarla.

La triangolazione Parise-Mari-Carrère ci ha permesso di osservare un processo in cui l'estremizzazione delle tecniche narrative si fa corrispettivo non solo di una progressiva soggettivazione della trama, che dal romanzo in prima persona porta al paradosso di un monologo in seconda. Abbiamo anche assistito al passaggio dal romanzo velatamente autobiografico di Parise⁴⁰ all'autofunzione di Mari alla vera e propria non-fiction di Carrère. L'individuazione dei soggetti è sempre più precisa e insieme referenziale, come se la messa in scena del privato da sola non bastasse a determinare l'interesse della storia, come se fosse necessario dimostrare che dietro la storia privata risuona qualcos'altro – «une sorte de 11-Septembre privé». ⁴¹ Cosa significa questo cambiamento? Cosa ci dice su un presente in cui la letteratura si trova sempre di più a dover fare i conti con la propria irrilevanza sociale?

Parise scrive dopo la fine del modernismo storico, è coetaneo di autori come Pasolini e in fondo crede ancora nelle risorse che la letteratura ha per innescare da sé un meccanismo etico. A ridosso degli anni Zero, Mari ha perso totalmente

³⁸ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014 (in particolare pp. 201-224).

³⁹ Come si legge nella quarta di copertina di *Un roman russe*.

⁴⁰ Su questo aspetto insistono molti contributi sul romanzo, a partire dalla stessa prefazione di Garboli alla prima edizione postuma.

⁴¹ E. Carrère in *Quand Emmanuel Carrère imagine un jeu érotique*, intervista di Raphaëlle Leyris, "Le Monde", 19-25 giugno 2014.

fedele nelle possibilità della letteratura di ritagliarsi uno spazio pubblico e rinuncia sia alla provocazione tematica sia a quella formale. Carrère parte dallo stesso scacco di Mari e cerca di rinegoziare uno spazio etico per la letteratura proprio a partire da quel privato che oggi ha assunto una dimensione centrale e che per il soggettivismo modernista aveva invece rappresentato uno dei massimi momenti di emancipazione della letteratura dalla dimensione pubblica. Questo non significa che con Carrère ci troviamo in un regime di piena eteronomia estetica né, tanto meno, che lo scrittore abbia rinunciato a ogni privilegio conoscitivo della letteratura. L'inserimento dell'*Usage du Monde* in *Un roman russe*, in cui ci vengono narrati la genesi e gli esiti del racconto performativo, sta a testimoniare il bisogno di Carrère di riappropriarsi letterariamente di un gesto che vede come fallimentare, reintegrandolo in un più ampio progetto autobiografico in grado di introdurre quella distanza etica assente nell'identificazione aproblematica dell'*Usage du Monde*. Senza il seguito della storia, non sapremmo dell'adulterio, non conosceremmo gli effetti che il testo ha avuto sul mondo, non avremmo nessuna narrazione in grado di giustificarlo e dargli credito. Innescato lo scandalo, constatato il fallimento di irruzione nel reale, il tentativo ultimo di Carrère è reintegrare il reale in un progetto letterario, dopo aver imparato a contrattare con delle regole dell'arte diverse da quelle del campo letterario novecentesco.

Il romanzo immediato: una prospettiva etica sul narratorio di D'Annunzio

Dino Pavlovic

(Università degli Studi di Udine)

1. Pochi come Paul Bourget avevano saputo dare nome ai sentimenti che animavano la letteratura di fine Ottocento. Negli *Essai de psychologie contemporaine*, raccolti tra il 1883 e il 1901, egli aveva descritto la *mélancolie* dei moderni con uno sguardo che intravedeva, dietro i fatti dello stile, le ragioni di una crisi profonda, di una nevrosi. Lo «stile della decadenza», che riduceva il libro all'isolamento della frase o al nucleo della parola, era per Bourget soprattutto il segno di una decomposizione, di una solitudine morale che dava vita a delle vere monografie psicologiche. Del decadente di Bourget ha dato una definizione essenziale Roberto Calasso nel suo libro su Baudelaire: una «singolarità che recide i legami con il tutto sociale», un analogo del feticista che «celebra il trionfo dell'idiosincratico».¹

L'individuo abitato da «solitaires et bizarres névroses»² parla anche senza essere ascoltato. Quella del racconto senza

¹ Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Milano, Adelphi, 2008, p. 336.

² Paul Bourget, *Essai de psychologie contemporaine: études littéraires*, éd. A. Guyaux, Paris, Gallimard, 1993, p. 9.

destinatario è una situazione narrativa che negli ultimi decenni dell'Ottocento conosce ragioni estetiche nuove. Non è strano che la troviamo soprattutto nel genere della confessione, e in particolare in quello della confessione criminale. Se è vero che all'origine delle memorie giudiziarie vi era, per usare le parole che Bachtin riferisce alla funzione dell'autore, la necessità dell'«attività responsiva dell'altro», al quale consegnare una domanda di riconoscimento sulla base di un'etica condivisa, proprio la negazione di una presenza extralocale da cui ricevere «la grazia e l'assoluzione»³ suggeriva l'immagine di un io sottratto alla possibilità di comunicare un'*Erlebnis* intersoggettiva, di aprirsi a una relazione dialogica diretta. Tematizzare l'assenza di un narratario-personaggio o, come vedremo, sperimentare modi di raccontare in cui non si dia un'intenzionalità esplicita dal narratore al lettore, significa mettere in questione le condizioni di comunicabilità delle proprie strutture di esperienza, condizioni che costituiscono il fondamento dell'*ethos* inteso come rapporto con l'altro da sé.

L'immagine era affiorata già nella *Krotkaja* del 1876. Dorrit Cohn ha osservato come l'evocazione della figura “fantastica” di uno stenografo che annota la confessione solitaria del personaggio era il modo con cui Dostoevskij sottolineava l'anomalia di un racconto che prescindeva da qualsiasi pretesto di comunicazione scritta o orale.⁴ Anche Bourget nel 1887, in un romanzo del tutto dimenticato, scrive una confessione costruita sull'assenza di un narratario-personaggio. Il protagonista, André Cornelis, scrive:

Hélas! Je n'ai pas de confessionnal où m'agenouiller, plus de prière à murmurer, plus de Dieu en qui éspérer! Il faut que je me débarasse pourtant de ces intolérables souvenirs. La

³ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* [1979], trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 72.

⁴ Dorrit Cohn, *Transparent minds. Narrative modes of presenting consciousness in fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978, p. 180.

tragédie intime que j'ai subie pèse lourdement sur ma mémoire.
Et pas un ami à qui parler, pas un écho où jeter ma plainte.⁵

E allora ecco l'idea di confessarsi *pour moi seul*, di mettere ordine al caos dei ricordi, di guardare «dans le miroir incertain de sa pensée»,⁶ prima che i fogli vengano gettati nel fuoco. Bourget, due anni più tardi, sarà autore di una confessione criminale anche nel *Disciple*, in cui il narratore riporta il memoriale che Robert Greslou ha scritto per il proprio maestro. Vi leggiamo il «document exact» di un soggetto che conosce «le pouvoir et le besoin du dédoublement».⁷ Sdoppiamento che esorta a mettere in scena «deux personnes distinctes» in un'unica istanza narrativa.⁸

Neppure nell'*André Cornelis* assistiamo a una vera riduzione della distanza cognitiva tra l'io narrante e l'io esperienziale. Al livello del discorso la confessione procede, come per Dostoevskij, secondo le norme cronologiche di un qualsiasi racconto in prima persona: André racconta la propria storia come farebbe davanti a un interlocutore invitato a seguire il corso ordinato degli eventi.⁹ La bivocalità implicita nel dialogismo del genere viene appena disturbata da momenti in cui le associazioni spontanee della memoria prendono il sopravvento sul progetto di un resoconto coerente dei fatti. André, che come Amleto uccide per vendicare la morte del padre, immagina apparirgli il suo fantasma. Avrebbe esitato? «“Non!” M'écrai-je; et puis j'ai tout su, et puis j'ai hésité, comme lui, moins que lui pourtant, à oser l'action terrible. Silence! Silence! Revenons encore aux faits».¹⁰ Anche i fatti, che nella scena giudiziaria rappresentano il vincolo fra il caso e la norma, possono

⁵ P. Bourget, *André Cornelis* [1887], Paris, Plon, 1913, p. 14.

⁶ Ivi, p. 15.

⁷ P. Bourget, *Le Disciple* [1889], Paris, Plon, 1901, p. 99.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. D. Cohn, *Transparent minds*, cit., p. 180.

¹⁰ P. Bourget, *André Cornelis*, cit., p. 32.

essere investiti dall'emergere di un fondo di incomunicabilità. «Voici qu'à l'approche de la scène qui détermina la nouvelle et dernière période du drame de ma vie, mon âme hésite».¹¹ Sul ricordo si profila l'ombra del sogno: «Le rêve me saisit de nouveau, cette stupéfaction que ce soit mon histoire, à moi, que j'ai agi comme j'ai agi, que je garde cela sur ma mémoire...».¹² Infine, il solo sollievo possibile viene dall'idea di comparire davanti a una giuria: «quel délice si je pouvais crier à tous que je l'ai tué».¹³

Confessarsi a un giudice. «Ascoltatevi e giudicatemi» è la formula di rito di diversi dei *contes du prétoire* di Maupassant, racconti in cui un omicida rende conto del suo delitto davanti alla corte di un tribunale. Una voce eterodiegetica lascia lo spazio narrativo a un personaggio che si rivolge a un pubblico in ascolto. In una situazione narrativa come questa si può vedere una continuazione di ciò che Bachtin ha definito il *cronotopo della piazza*.¹⁴ La confessione, in un racconto come *Un parricide*, che precede di cinque anni il romanzo di Bourget, è un fatto pubblico. Come in certe memorie criminali settecentesche, che fanno da modello anche alle *Confessions* di Rousseau – la cui lotta per il riconoscimento, ha spiegato Jean Starobinski, non era altro che la «comparsa dinnanzi a un tribunale» –,¹⁵ il personaggio è impegnato nello sforzo di stabilire un'implicita coestensività fra la propria istanza individuale e una struttura di esperienza condivisibile. Nel discorso auodiegetico possono allora comparire persino i modi della focalizzazione esterna, l'io può parlare di sé in una sorta di terza persona gnomica, in questo caso come di un «petit être innocent» abbandonato

¹¹ Ivi, p. 182.

¹² *Ibid.*

¹³ Ivi, p. 251.

¹⁴ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* [1975], trad. it. di C. S. Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 279.

¹⁵ Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo* [1971], trad. it. di R. Albertini, Bologna, il Mulino, 1982, p. 289.

alla nascita, il quale ha il diritto di uccidere i suoi genitori con la stessa legittimità con cui «[u]n homme injuré frappe; un homme volé reprend son bien par la force. Un homme trompé, joué, martyrisé, tue. Un homme souffleté tue; un homme déshonoré tue». ¹⁶ Per Bourget, privare il suo personaggio di un destinatario come quello dei racconti giudiziari significava guardare al male dal verso opposto a quello della ragione pubblica, lasciarlo in balia dei suoi fantasmi interiori. ¹⁷

2. Quando D'Annunzio, nei primi anni Novanta dell'Ottocento, si avvicina al genere della confessione criminale, prima con il *Giovanni Episcopo* e poi con l'*Innocente*, il problema che egli si pone è anche quello del dialogismo interno al romanzo. Nell'*Episcopo*, Giovanni si confessa a un interlocutore silenzioso. Il suo anonimo ascoltatore non è l'orizzonte responsivo del paradigma giudiziario. Al contrario, poiché il personaggio sa che quanto ha vissuto apparirà «assurdo, inammissibile, innaturale», essendo egli stato come sull'«orlo della pazzia» e «chinato su un abisso», ¹⁸ l'altro rappresenta il limite del racconto, il punto in cui l'autoespressione si arresta, come per André, sulla soglia dei fatti. «Ah, i fatti, i fatti, sempre i fatti!», dice Giovanni, ma «i fatti non sono nulla, non significano nulla. C'è qualche cosa al mondo, signore, che vale assai di più». ¹⁹ Sono tante le espressioni di autocensura del personaggio, che risultano, al fondo, dall'impossibilità di

¹⁶ Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, éd. A. Lanoux, L. Forestier, Gallimard, Paris 1974, vol. 1, p. 555.

¹⁷ Sui «fantasmi» di Bourget, che anche nei racconti più vicini alla linea del fantastico mantengono un significato psicologico, si veda Daniel Sangsue, *De la métapsychique à la psychologie: Bourget et ses fantômes*, in *Avez-vous lu Paul Bourget?*, éd. M.A Fougère, D. Sangsue, Dijon, Éditions Universitaires, 2007, pp. 43-60.

¹⁸ Gabriele D'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, in *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, E. Raimondi, Milano, Mondadori, vol. 1, p. 1070.

¹⁹ Ivi, p. 1040.

essere inteso. «M'intendete? Forse no, forse non m'intendete. Voi pensate che io vaneggio, che mi confondo e che mi contraddico». ²⁰ E anche se in certi momenti la voce dell'autore sembra profilarsi dietro quella del narratore, con la sua «visione della realtà tanto lontana da quella umile e sofferta dell'Episcopo», ²¹ Giovanni avverte l'insufficienza del linguaggio come campo di condivisione:

Io non mi so esprimere. Le nostre parole, i nostri atti sono sempre volgari, stupidi, insignificanti, qualunque sia la grandezza dei sentimenti da cui derivano. Io avevo dentro di me, quel giorno, una immensità di cose dolorose, soffocate, che si mescolavano; e tutto si risolse in un piccolo dialogo cinico, in una ridicolaggine e in una viltà. Volete il fatto? Volete il dialogo? Eccoli. ²²

Robert Laing ha scritto che una volta che certe strutture di esperienza vengono condivise, esse vengono percepite come «objective entities». ²³ L'inconscio del singolo, invece, secondo una celebre definizione, è quel capitolo della propria storia marcato da uno spazio bianco, il capitolo censurato. ²⁴ Le reticenze dell'*Episcopo*, il racconto di D'Annunzio in cui è maggiore la divaricazione fra autore e personaggio, dicono dell'incapacità di quest'ultimo di conoscere e di pronunciare, con gli strumenti dell'analisi psicologica, il sostrato delle proprie percezioni, di conferire un valore oggettivo ai movimenti dell'inconscio. Il narratorio, implicitamente, richiama Giovanni sulla soglia dell'esperienza condivisibile dei fatti.

²⁰ Ivi, p. 1041.

²¹ Marziano Guglielminetti, *Il romanzo italiano del Novecento. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 26.

²² G. D'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, cit., p. 1074.

²³ Robert Laing, *The politics of experience*, New York, Pantheon Books, 1967, p. 77.

²⁴ Jacques Lacan, *Fonction et champ de la parole et du langage*, in *Écrits*, Paris, Edition du Seuil, 1966, p. 259.

L'ipotesi del racconto giudiziario viene citata apertamente nell'*Innocente*, dove l'interesse dei fatti, spesso inattendibili, viene ridimensionato rispetto allo scavo su se stesso, solitario e iperanalitico, del personaggio, conoscitore maniacale della scienza dell'uomo. Il romanzo comincia con una dichiarazione di quella che potremmo chiamare, con Bachtin lettore di Dostoevskij, la «percezione artistica» di D'Annunzio. La lettura dei discorsi dei personaggi dostoevskijiani come «interventi filosofici pronunciati da *alcuni* pensatori» avrebbe messo in secondo piano le condizioni di possibilità stesse di quei discorsi, vale a dire la scelta estetica del romanzo polifonico.²⁵ Allo stesso modo, leggere l'incipit dannunziano soltanto come una predicazione dell'ingiudicabilità dell'eroe alla maniera di Raskòl'nikov non è sufficiente a comprendere il processo di trasformazione che, secondo Šklovskij, vede una nuova forma narrativa succedersi a una precedente che ha «perduto la sua artisticità».²⁶ D'Annunzio pone una questione di carattere formale. Sceglie il rifiuto del modello dei *contes du prétoire* di Maupassant – tanto più interessante in quanto proprio da Maupassant deriva l'idea dell'infanticidio –²⁷ tematizzando l'assenza del narratario e della sua funzione extralocale:

Andare davanti al giudice, dirgli: “Ho commesso un delitto. Quella povera creatura non sarebbe morta se io non l'avessi uccisa. [...] Eccomi nelle vostre mani. Ascoltatemi. Giudicatemi”. Posso andare davanti al giudice, posso parlargli così?
Non posso né voglio. La giustizia degli uomini non mi tocca.

²⁵ M. Bachtin, *Dostoevskij: poetica e stilistica* [1963], trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 11.

²⁶ Viktor Šklovskij, *Teoria della prosa* [1924], trad. it. di C. G. De Michelis, R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, p. 19.

²⁷ Sulla questione del plagio dannunziano della *Confession* (1884) di Maupassant, si veda il saggio di Maria Rosa Giacon, “*Impones plagario pudorem*”. *D'Annunzio romanziere e l'affaire des plagiats*, «Archivio d'Annunzio», 1, pp. 43-72.

Nessun tribunale della terra saprebbe giudicarmi.
 Eppure bisogna che io mi accusi, che io mi confessi. Bisogna
 che io riveli il mio segreto a qualcuno.
 A CHI?²⁸

Scipio Sighele vedeva in Tullio Hermil un caso tipico di «delinquente nato» a cui per «atrofia congenita» manca il senso morale.²⁹ Negli stessi anni in cui D'Annunzio scrive l'*Episcopo* e l'*Innocente*, il mondo della psichiatria italiana si interessa ai suoi personaggi come a dei veri casi patologici. Quando la scienza medica fa il suo ingresso nel mondo giudiziario, il principio dell'alienazione entra in competizione con quello dell'etica condivisa. In un articolo di Guglielmo Ferrero contenuto in una raccolta sul mondo criminale italiano, si legge che gli «spartuti sillogismi» della logica del magistrato non sono in grado di comprendere l'«enigma insolubile» dell'assassino. Perché ha commesso il delitto? I giudici ragionano «con le loro passioni, sospettando appena che la logica delle passioni criminali è bene spesso assai diversa». Se si spiegasse loro l'esistenza di mostruosità psichiche, si otterrebbero maggiori risultati che con le «capziose discussioni dei piccoli dati di fatto».³⁰

A questo proposito, nel 1893 esce a Milano un libro curioso. Si intitola *Il romanzo di un delinquente nato. Autobiografia di Antonino M...*, ed è la memoria di un «tipo delinquente» sotto osservazione nel manicomio di Catanzaro, corredata da una lunga perizia psichiatrica. L'operazione editoriale sembra anticipare, per alcuni versi, quella di Foucault quando pubblica la memoria di Pierre Rivière accanto a diversi materiali giudiziari e alcune consultazioni mediche. Lo scopo dell'editore, Augusto Guido Bianchi, è quello di fare uno «studio della personalità criminosa, sia soggettivamente, col racconto fatto

²⁸ G. D'Annunzio, *L'Innocente*, in Id., *Prose di romanzi*, cit., vol. 1, p. 360.

²⁹ Scipio Sighele, *Letteratura tragica*, Milano, Treves, 1906, p. 12.

³⁰ Augusto Guido Bianchi, Guglielmo Ferrero, Scipio Sighele, *Il mondo criminale italiano (1889-1892)*, Milano, L. Omodei Zorzini, 1893, p. 16.

dallo stesso delinquente delle sue avventure, sia oggettivamente e scientificamente», con l'ausilio di una «biografia che sarà la chiave di volta a ben comprendere l'autobiografia, a colmarne le lacune, a scoprirne le falsità».³¹

Biografia e autobiografia sono, rispettivamente, due varianti di *histoire* e *discours*. Meglio ancora, di due concetti bachtiniani come l'*extralocalità* da una parte e il *rendiconto-confessione* dall'altra. Una forma, quest'ultima, in cui si ha una «coscienza assoluta» che non ha nulla che sia «transgrediente rispetto ad essa, nulla di extralocalizzato, e di limitante dall'esterno».³² Se il medico ha bisogno del documento di una personalità mostruosa, alla confessione non è richiesto di entrare in una relazione etica con l'altro da sé, ma di isolarsi e di consegnarsi, di consegnare letteralmente le proprie carte a qualcuno che rispetto alla sua voce si colloca in una posizione di assoluta terzietà. Si tratta di uno spostamento importante rispetto alla dialogicità del racconto: chi scrive si sottopone a una relazione scientifica nella quale è essenziale la rinuncia al proprio diritto di negoziare con l'altro l'interpretazione del senso.

Il desiderio ultimo dell'editore del romanzo di Antonino ha qualcosa di perturbante: non la riduzione del privilegio cognitivo dell'io rispetto alla propria esperienza, ma la sua dislocazione. Da una parte il rendiconto-confessione e dall'altra, fuori dal testo, la sua rivisitazione in chiave scientifica. È una configurazione narrativa che Maupassant, scettico sul valore delle analisi categoriali della medicina, aveva già messo sotto la cattiva luce dell'ironia. In *Un fou*, del 1885, dopo aver riportato le pagine di diario del presidente di una corte colpevole di vari delitti, la voce narrante informa il lettore sul giudizio dato dai medici alienisti a proposito di questo «monstrueux dement». Ma basta leggere la confessione privata del

³¹ Augusto Guido Bianchi, *Il romanzo di un delinquente nato: autobiografia di Antonino M.*, Milano, Libreria Editrice Galli di C. Chiesa e F. Guidani, 1893, p. XII.

³² M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 52.

protagonista per accorgersi quanto l'ipotesi alienistica venga sconfessata dalla sua logica demoniaca ma stringente, tanto che quasi tutto il racconto è spostato sul versante gnomico dell'apologia del delitto e di una filosofia del crimine come «loi de la nature».

Le memorie di Antonino, suggerisce Bianchi, sono un «documento importante a studiare certe sincerità di letterati antichi e moderni». Se avesse studiato «non sarebbe stato come scrittore inferiore a certi contemporanei» con la loro disponibilità a «narrare quelle cose che sono protette da un profondo sentimento imposto dall'evoluzione, il fermarsi sui particolari, il notomizzarle coll'interna compiacenza che è propria» – osservazione acuta – «dell'oggettivare quanto è soggettivo». ³³ In Italia «il *Giovanni Episcopo* e l'*Innocente* di Gabriele D'Annunzio sono gli ultimi campioni di questa letteratura patologica». In Antonino l'arte è povera, «ma la sincerità forse è maggiore». ³⁴

Anche per D'Annunzio l'*Episcopo* è un documento «volto a studiare gli uomini direttamente, senza transposizione alcuna». ³⁵ La rappresentazione della coscienza patologica nella confessione criminale era per lui il primo tentativo di isolare il suo personaggio e di sottrarlo alla condivisione di un destino collettivo. Ma né l'incomunicabilità a tratti patetica dell'*Episcopo*, né la narrazione consapevole – secondo la definizione di Wayne Booth –³⁶ di Tullio Hermil, che come aveva notato Capuana è «composto, chiaro, minuzioso come sarebbe un narratore di fatti altrui»,³⁷ corrispondeva a ciò che D'Annunzio cominciava a pensare per l'arte del romanzo. Che

³³ A. G. Bianchi, *Autobiografia di Antonino M.*, cit., p. LXXXII.

³⁴ Ivi, pp. IX-X.

³⁵ G. D'Annunzio, *Giovanni Episcopo*, cit., pp. 1028-1029.

³⁶ Cfr. Wayne Booth, *Retorica della narrativa* [1961], trad. it. di E. Zoratti, A. Poli, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 160.

³⁷ Luigi Capuana, *Gli «ismi» contemporanei* [1898], Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1973, p. 67.

era, in sintesi, la mimesi, attraverso la ricchezza della lingua, di una sensibilità straordinaria, di una forma di coscienza non verbale, in cui non soltanto l'io non doveva rivolgersi a un narratario finzionale, ma neppure al proprio lettore. La lingua doveva spingersi a pronunciare l'impronunciabile, a evocare la *rêverie* del personaggio senza passare per la mediazione cognitiva del racconto.

3. Il *Trionfo della morte*, pubblicato nel 1894, viene concepito da D'Annunzio negli anni in cui sta pensando al "romanzo futuro". I romanzieri, scrive, dovranno armonizzare «tutte le varietà della conoscenza e tutte le varietà del mistero, rappresentando tutta la vita e nel tempo medesimo suggerendo tutti i sogni». ³⁸ Essi vorranno «scrivere le Memorie del loro spirito collocato nel centro della vita». ³⁹ Ci si potrebbe domandare il perché del ritorno al romanzo in terza persona. Per provare a spiegarlo, occorrerà riflettere sulle condizioni intellettuali del personaggio a cui D'Annunzio allude a più riprese e sulle possibilità della loro rappresentazione.

Nulla è più moderno della «sovraccitabilità del meccanismo nervoso», ha scritto Nietzsche ha proposito di Wagner. Nulla, nell'aria della *décadence* europea, è meglio conosciuto del «carattere proteiforme della degenerescenza», della *névrose* di cui Wagner è il caso più interessante. Il «carattere convulso delle passioni», la «sovraccitata sensibilità», la «galleria di malati» che formano i tipi fisiologici da lui portati sulla scena disegnano un quadro clinico che per Nietzsche costituisce il segno più evidente di un grande «ammalarsi collettivo». ⁴⁰

³⁸ Gabriele D'Annunzio, *Il bisogno del sogno*, in Id., *Scritti giornalistici*, a cura A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 2, p. 76.

³⁹ G. D'Annunzio, *Il romanzo futuro (frammento d'uno studio su l'Arte nuova)*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., vol. 2, p. 20.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner*, in Id., *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano, Adelphi, 1970, vol. VI, tomo III, pp. 16-18.

L'idea di Nietzsche per cui l'estetica è «nient'altro che una fisiologia applicata»⁴¹ nasce in quella temperie *fin de siècle* che farà dire a Max Nordau, negli stessi anni in cui D'Annunzio auspicava per il romanzo futuro lo studio dei degenerati,⁴² che l'arte dell'avvenire è viziata da una grande «sposatezza morale». Il sintomo più radicale di tale inazione è la tendenza alla «fantasticheria»: incapace di «afferrare le impressioni del mondo esteriore», il degenerato lascia che i suoi centri nervosi «producano immagini semi-chiare, nebulose, embrioni appena delineati di pensieri».⁴³

La critica, aveva scritto Bourget rievocando Taine, ha abbandonato le discussioni sull'opera d'arte in sé per dedicarsi allo studio delle sue *condizioni*. La poesia si fa psicologica. Il nuovo nesso fra arte e fisiologia fonda il discorso sulla creazione artistica su premesse biologiche, antiplatoniche, per le quali l'immaginazione letteraria scaturisce dai processi di una «machine nerveuse», la quale può anche portare al punto di «devenir hallucinés».⁴⁴ Per D'Annunzio, interessato al problema di una “doppia vista”, la questione della fisiologia applicata diventa tanto più importante quanto più rappresenta un dispositivo tramite il quale instaurare una dialettica tra soggetto e realtà. Come ha scritto Arturo Mazzarella, «l'esemplarità di D'Annunzio risiede proprio nell'aver messa in luce, e sperimentata», la necessaria complementarità fra «ricchezza dei sensi» e «precisione dei concetti», nella ricerca di uno stile in grado di riprodurre «il potere di questo sguardo abbagliato dalle accecanti rifrangenze della Verità».⁴⁵

⁴¹ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. VI, tomo III, p. 391.

⁴² G. D'Annunzio, *Una tendenza*, in Id. *Scritti giornalistici*, cit., vol. 2, p. 123.

⁴³ Cito dalla quarta edizione italiana di Max Nordau, *Degenerazione* [1892], trad. it. di G. Oberosler, Milano-Torino, Fratelli Bocca, 1913, p. 30.

⁴⁴ P. Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, cit., p. 17.

⁴⁵ Arturo Mazzarella, *Musil e D'Annunzio*, in Id., *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Napoli, Bibliopolis, 1991, p. 69.

Il simbolismo di D'Annunzio, come ha scritto Ezio Raimondi, è un «simbolismo biologico», una «rêverie immersa nel corpo e nei suoi viluppi di sensazioni».⁴⁶ Un'importanza centrale riveste il tema dell'attenzione, a cui sarà dedicata una lucida riflessione in alcune pagine del *Venturiero senza ventura* del 1899. Tutte le cose «sono piene di segni, tutte sono significative di verità, di passioni, di eventi» per uno «sguardo indefesso» la cui visione sia come «una magia pratica che si esercita sui più comuni oggetti» e penetri nelle cose come in un «enigma inestricabile».⁴⁷ Non si tratta di una semplice volontà percettiva: la realtà si approssima al soggetto «con una violenza imperiosa», «si dissolve, si difforma, si trasforma, assume l'aspetto del mio più segreto fantasma», «riprende ossa, muscoli, ugne; si lancia di nuovo su me come una bestia potente di mille branche».⁴⁸ Nella *Psychologie de l'attention* del 1889, Théodule Ribot parlava di quelle forme di «atrofie» in cui manca un solido «centre d'attraction», in cui «le mécanisme de l'association prend sa revanche».⁴⁹ Intorno alla semantica dell'attenzione, una facoltà che per D'Annunzio si trova al limite fra sguardo e inconscio, emerge il concetto di *rêverie* nella forma di un «trasognamento». «Quante volte la mia vita non è se non trasognamento! Sognare è una cosa, trasognare è un'altra».⁵⁰

La *rêverie* è la domenica del pensiero, aveva scritto Henri-Frédéric Amiel.⁵¹ A volte l'anima, nella «joie de la

⁴⁶ E. Raimondi, *Il D'Annunzio e il simbolismo*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo. Atti del convegno di studio Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973*, a cura di E. Mariano, Milano, il Saggiatore, 1976, p. 38.

⁴⁷ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, in Id., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreoli, G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2005, vol. 1, p. 1107.

⁴⁸ Ivi, p. 1104.

⁴⁹ Théodule Ribot, *La psychologie de l'attention*, Paris, Felix Alcan, 1889, p. 118-119.

⁵⁰ G. D'Annunzio, *Il venturiero senza ventura*, cit., p. 1104.

⁵¹ Henri Frédéric Amiel, *Grains de mil. Poesies et pensées*, Paris-Genève, Joël Chérbuliez, 1854, pp. 148-149.

contemplation», si separa da se stessa, diventa «l'âme d'une contrée, d'un paysage», si apre all'«immensité des choses».⁵² Sin dal *Piacere*, i romanzi di D'Annunzio sono attraversati dall'apparizione di immagini fantasmagoriche, da quelle «résurrections spontanées de sensations antérieures» in cui, secondo Taine, il soggetto si trova «devant la fantasmagorie intérieure comme au théâtre devant une bonne pièce».⁵³

Il *Trionfo della morte* ci appare come un grande montaggio di monologhi interiori. Intere pagine del romanzo sono dominate dalla pluralità dei frammenti, delle “memorie” del personaggio, che dobbiamo interpretare come i suoi stessi pensieri, al di fuori da qualsiasi intenzionalità dialogica. Ma molte sono anche le descrizioni affidate alla voce narrante. L'impronta musicale del discorso suggerisce l'idea di una sensibilità diffusa che rende permeabile anche lo spazio del narratore, a cui spetta «fermare in una pagina con precisione grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell'incoercibile sogno»,⁵⁴ anche quelle percezioni semi-coscienti che non possono essere riportate dalla coscienza riflessa del personaggio.

Lo stile di Wagner secondo Nietzsche si distingueva per un'assenza di pensiero, per la manifestazione di quello stato che «precede il pensiero, l'incalzare dei pensieri non ancora nati, la promessa dei pensieri avvenire, il mondo, come esso era prima che Dio lo creasse». Una «infinità senza melodia».⁵⁵ Wagner vedeva nell'opera d'arte una manifestazione corporea

⁵² H.F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, H. Georg, Genève, 1887, vol. 2, p. 10.

⁵³ Hyppolite Taine, *De l'Intelligence*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1870, vol. 1, p. 454. Alcune riprese di D'Annunzio dei discorsi della fisiologia sono addirittura letterali, come l'«affaiblissement de l'attention volontaire» del Ribot di *Les maladies de la volonté* che diventa l'«indebolimento dell'attenzione volontaria» di Tullio nell'*Innocente*, cit., p. 496.

⁵⁴ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, in Id., *Prose di romanzi*, cit., vol. 1, p. 639.

⁵⁵ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 19.

segnata dalla «sparizione delle ultime tracce della volontarietà creatrice», come un atto immediato della vita.⁵⁶ In tre articoli pubblicati su «La Tribuna» fra il luglio e l'agosto del 1893, anche D'Annunzio si pronuncia sul caso Wagner. Citando Amiel, egli vede nella musica wagneriana «la musique dépersonnalisée, la musique néo-hégélienne, la musique-foule, au lieu de la musique-individu».⁵⁷ Essa rappresenta «l'abdicazione dell'Io e l'emancipazione di tutte le forze vinte», risponde alle «tendenze dell'epoca, le quali disconoscono il vero valore della personalità umana sommergendolo nel complesso della natura e della società».⁵⁸ Soltanto la musica, nelle moderne condizioni dello spirito, può «esprimere i sogni che nascono nelle profondità della malinconia moderna, i pensieri indefiniti, i desideri senza limiti, le ansie senza causa, le disperazioni inconsolabili».⁵⁹

La «sensibilità organica» di Giorgio Aurispa si compone di «sensi intermedi» in grado di intercettare «percezioni sottilissime» che scoprono «un mondo fin allora sconosciuto»,⁶⁰ essa è l'insieme dei dati attuali della sua coscienza, che il narratore dovrà rappresentare in una forma non mediata. Nell'intervista rilasciata a Ugo Ojetti nel gennaio del '95, intorno al nome di Emerson si annuncia l'attesa di un «Uomo della Vita», il quale, accanto all'«immenso flutto delle idee, delle sensazioni e dei sentimenti definiti» contenga anche «un oscuro viluppo di germi nuovi», forme di vita spirituale «nelle quali un'infinità diversa di elementi si palesa in una sola vibrazione».⁶¹

Pensieri e sensazioni indefiniti. Soltanto pochi anni prima, nel 1889, Pierre Janet pubblicava quello che sarebbe diventato

⁵⁶ Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire* [1849], trad. it. di A. Cozzi, Milano, Rizzoli, 1963, p. 21.

⁵⁷ G. D'Annunzio, *Il caso Wagner I*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 237.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ G. D'Annunzio, *Il caso Wagner III*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 250..

⁶⁰ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit., p. 894.

⁶¹ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati italiani*, Feltrinelli Dumolard, Milano, 1895, pp. 324-325.

un classico della psicologia sperimentale, il suo studio sull'*Automatisme psychologique*. Mettendo in discussione il concetto di coscienza come di qualcosa necessariamente fondato sull'idea di un io, Janet intuiva la possibilità che esistesse una coscienza «sans aucun jugement, c'est-à-dire sans intelligence». ⁶² Se il *moi* è il risultato dell'unione complessa di sensazioni differenti, una sensazione isolata può presentarsi come una *perception* impersonale. Capita durante una perdita di coscienza, una crisi nervosa o un sonno ipnotico – scrive Janet riportando la citazione da un libro di Alexandr Herzen – che l'io perda ogni distinzione «entre le moi et le non-moi», come «una partie organique de la nature ayant conscience du fait de son existence, mais n'en ayant aucun du fait de son unité organique»; una «conscience impersonnelle». ⁶³ In certi stati catalettici, in cui si assiste a qualcosa di simile a un *état naissant de la pensée*, tra l'incoscienza da una parte e la facoltà di giudizio dall'altra, vi è una «forme particulière de conscience intermediaire», una «vie purament affective sans connaissance et sans reflexion». ⁶⁴

Come in un movimento musicale, nel *Trionfo* il narratore è chiamato, attraverso una sintesi fra gli «esattissimi segni» e «gli elementi musicali così vari ed efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana», ⁶⁵ a rappresentare il contatto immediato con la vita del personaggio, a intercettare l'«infinita diversità di elementi» della sua coscienza irriflessa, intermedia, del fondo oscuro di una sensibilità diffusa. Ann Banfield, per descrivere quelle forme di coscienza in cui l'io è presente alle proprie percezioni senza farne un oggetto di riflessione, riprende la nozione sartriana di coscienza “non-tetica”. Le percezioni sensoriali del soggetto, prima di essere enunciate attraverso la parola con un atto di riflessione, possono appartenere al

⁶² Pierre Janet, *L'automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimental sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Felix Alcan, 1894, p. 38.

⁶³ Ivi, p. 43.

⁶⁴ Ivi, p. 44.

⁶⁵ G. D'Annunzio, *Il Trionfo della morte*, cit., pp. 641-642.

dominio di una coscienza non-riflessiva, che la narrativa sarebbe in grado di *rappresentare*. Se «il soggetto parlante non può *pronunciare* la sua conoscenza non-riflessiva, ciò non significa che il linguaggio non possa *rappresentarla*»,⁶⁶ con modi sintattici che riproducono non i pensieri del personaggio, bensì i suoi stati di coscienza non-riflessivi.

Le *rêverie* del *Trionfo*, in quei momenti in cui le «percezioni» di Giorgio sembrano «rivelare un nuovo aspetto e una nuova essenza della vita reale»,⁶⁷ ci vengono offerte secondo una modalità che mette tra parentesi il rapporto enunciativo tra narratore e lettore, si presentano come la semplice trasposizione di uno sguardo trasognato, di un contatto immediato con la vita che soltanto il narratore può riportare in forma di *rappresentazione*. Della musica di Wagner, a differenza di Nietzsche, D'Annunzio apprezzava il «valore di arte *indipendentemente* dalla faticosa macchinazione teatrale e dalla significazione simbolica sovrapposta». ⁶⁸ Così, nel *Trionfo*, la lingua, prodigiosa, può affrancarsi dall'intenzionalità del racconto, dalla «continuità di una favola ben composta», e farsi mimesi di una coscienza fatta di accensioni intermittenti.

Nella *rêverie* «marina» di Giorgio sul Trabocco Turchino, come in una sinfonia seguiamo i movimenti musicali dell'onda che si rivelano soltanto all'«attentissimo ascoltatore» e ai suoi «sensi intermedi». Essa «rideva, gemeva, pregava, cantava, accarezzava, singhiozzava, minacciava: ilare, flebile, umile, ironica, lusinghevole, disperata, crudele», e poi «il gocciar tardo eguale degli stillicidi nella caverna occulta; il ritmico traboccare delle fontane, simile alla pulsazione d'un cuore capace», il «chioccolio roco delle polle sul declivio scabro; il cupo fragore del torrente prigioniero tra due pareti di roccia», «ogni suono prodotto dalle

⁶⁶ Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley; Routledge&Kegan Paul, 1982, p. 199.

⁶⁷ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit., pp. 757-758.

⁶⁸ G. D'Annunzio., *Il caso Wagner III*, cit., pp. 247-248.

acque vive su la pietra inerte, e il gioco degli echi, ella fingeva». E ancora la «tenera parola sussurrata all'ombra in disparte; il sospiro esalato da un'angoscia mortale; il clamore d'una moltitudine sepolta in una catacomba profonda; il singulto d'un petto titanico», «ogni suono prodotto da bocca umana o triste o lieta, e il mugghio e il ruggito, ella fingeva». ⁶⁹

Anche per il D'Annunzio dell'*Alcyone*, come ha scritto Giorgio Zanetti, l'onda era il motivo intorno al quale «interiorizzare nella scrittura i modi compositivi della musica», che già Mallarmé vedeva animata allora da «un impulso a spezzare la regolarità ritmica e melodica in un intrico di frammenti, di *mélodies brisées*, sì da eludere la cadenza, la percezione di un'ordinata alternanza tra dissonanza e consonanza, tensione e riposo». ⁷⁰ Giorgio sente «la fede nella virtù illimitata della Musica» che equivale a quel contatto con la Vita «conceduto all'uomo per affrancarsi dall'inganno dell'Apparenza», per «discoprire nell'universo interiore dell'anima l'Essenza reale delle cose». ⁷¹

4. L'invenzione più originale del *Notturmo* è quella di una «scrittura senza differimento, che accade nello stesso momento delle percezioni che la generano». ⁷² Frutto di un'operazione editoriale assai consapevole e durata nel tempo, esso appare come il montaggio di materiali eterogenei prestatì a un io narrante che afferma, di volta in volta, di percepire, vedere, udire. Ha scritto Ezio Raimondi che quella del *Notturmo* non è più una musica «di impressioni ma di presenze, che si iscrivono nell'aria come in una pagina bianca». ⁷³ La *rêverie* soave del

⁶⁹ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit., pp. 943-945.

⁷⁰ Giorgio Zanetti, *Il Novecento come visione. Dal simbolismo a Campana*, prefazione di E. Raimondi, Roma, Carocci, 1999, p. 101.

⁷¹ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit., p. 945.

⁷² Gianni Turchetta, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Notturmo*, a cura di G. Turchetta, Milano, Mondadori, 1995, p. XXX.

⁷³ E. Raimondi, *Il D'Annunzio simbolista*, cit., p. 62.

Trionfo si trasforma in un'evocazione allucinata di immagini quasi oniriche, che appaiono al lettore con la stessa plasticità con cui appaiono al personaggio, con la stessa immediatezza. Il narratore può ritrarsi dalla relazione etica con il lettore insieme al ritrarsi improvviso dell'intenzionalità del soggetto.

Bachelard ha descritto la *rêverie* come uno stato in cui il *cogito* non può essere scisso nella dialettica tra soggetto e oggetto. Il sognatore della *rêverie* è «stupito di ricevere l'immagine, stupito, affascinato ed eccitato». ⁷⁴ Intorno alla questione dell'intenzionalità del *cogito* nel sogno si sono interrogate la psicanalisi e fenomenologia. Lacan ha parlato di un carattere “esibizionistico” del mondo. L'immagine onirica sarebbe caratterizzata da un *ça montre* rispetto al quale l'io può soltanto *seguire*, e mai cogliersi nella propria intenzionalità come nel *cogito* cartesiano. ⁷⁵ La relazione tra sogno e inconscio non si spiega, secondo Merleau-Ponty, come una variante della coscienza immaginante durante lo stato di veglia, bensì come una modalità percettiva contrassegnata da un rapporto di *passivité* tra l'io e il mondo, come una «*dédifferenciation*», un «*retour à l'inarticulé, le repli sur une relation globale ou prépersonnelle avec le monde*». ⁷⁶

L'idea freudiana di un simbolismo primordiale, originario, liberato dal “punto di vista” individuale era stata suggerita già da alcune pagine di Amiel. In una poesia dal titolo *Rêver et vivre*, il sogno, o la *rêverie*, sono descritti come un «*regard détaché*», che può «*tout voir sans rien saisir*», come un «*tableau charmant admiré sans désir*». ⁷⁷ L'io lirico può intrattenere, con le sue visioni, un rapporto conflittuale che può essere

⁷⁴ Gaston Bachelard, *La poetica della rêverie* [1960], Bari, Edizioni Dedalo, 1972, p. 153.

⁷⁵ Jacques Lacan, *La Séminaire. Livre XI. Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse 1964*, Paris, Édition su Seuil, 1973, p. 71.

⁷⁶ Maurice Merleau Ponty, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard, 1968, p. 67.

⁷⁷ H.F. Amiel, *La part du rêve. Nouvelles poésies*, Genève, Joel Cherbuliez Libraire, 1863, p. 14.

espresso solo attraverso un'impossibile coincidenza con il momento della scrittura: «visions éphémères, / pressentiments confus, / envolez-vous, chimères!».⁷⁸ L'essere del sognatore, come dirà Bachelard, è diffusivo. Nei *Fragments* Amiel immagina un io che «enveloppe pour ainsi dire son entourage», che è «le paysage et tout son contenu». Il pensiero può sussistere «sans se posséder individuellement, sans se concréter dans un moi».⁷⁹ D'Annunzio è attratto dalla possibilità di quella che anche Janet, da un'altra prospettiva, chiama *conscience impersonnelle*, dalla mimesi di una coscienza non-intenzionale rispetto alla quale le immagini si accampano come percezioni pure, al di qua della differenza tra esteriorità e interiorità.

Le allucinazioni e le fantasmagorie del *Notturmo* si presentano come un *ça montre*, senza la funzione mediativa di una coscienza enunciatrice. Il sogno, si legge, «taglia la realtà», e davvero si può dire, come ha scritto Foucault introducendo il libro sul sogno di Ludwig Binswanger, che «le sujet du rêve n'est pas tant le personnage qui dit "je"» ma «le rêve tout entier».⁸⁰ La visione si automanifesta nel suo carattere impersonale e la «forza cieca della trasformazione è inarrestabile»: la materia «si deforma, mostruosa», sembra che «una spatola la sbatta e rimescoli come creta da rendere più cedevole». E poi l'immagine chiara: è «un viso di giovinetto. È il mio viso di sedici anni».⁸¹ Si avverte il senso di un'inesorabilità delle visioni, l'io, cieco, è «condannato a vedere sempre», non può «interrompere queste fissità di supplizio».⁸² L'unico tempo è quello del presente assoluto: il passato «confluisce tutto verso l'avvenire», «piomba addosso col rombo delle valanghe», fino al ritorno a uno stato quasi arcaico in cui l'io può udire, ora,

⁷⁸ Ivi, p. 36.

⁷⁹ H.F. Amiel, *Fragments*, cit., II, pp. 140-141.

⁸⁰ Michel Foucault, *Introduction*, ora in Id., *Dits et écrits 1954-1988*, eds. D. Defert, F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, vol. 1, p. 100.

⁸¹ G. D'Annunzio, *Notturmo*, in Id., *Prose di ricerca*, cit., vol. 1, p. 241.

⁸² Ivi, p. 293.

«le grida di mia madre che, quando nacqui, non penetrarono le mie orecchie sigillate». ⁸³ Tutto «è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente». L'occhio è «il punto magico in cui si mescolano l'anima e i corpi, i tempi e l'eternità». ⁸⁴

L'impersonalità delle immagini viene figurata dall'invenzione fantastica di un demone che ha «riacceso in fondo al mio occhio tutti i fuochi», e la stessa arsura di questo fuoco imaginifico trasforma il soggetto, attraverso un tipico procedimento metamorfico, in un «fastello di stipa al margine della vampa». ⁸⁵ Come nel sogno di Amiel, l'io incarna il paesaggio intero: «la città tutta quanta rivive meravigliosamente nella mia carne, nelle mie ossa, in ognuna delle mie vene», le «cupole i campanili i portici le logge le statue sono le mie membra, sono il mio dolore», la «mia vita umana si sperde». ⁸⁶ Il valore performativo dell'«ecco» contrassegna, come una presenza immediata, la coincidenza impossibile di una dualità: «Ecco che io e il mio fedele siamo una creatura sola». ⁸⁷ Dentro la fucina dell'occhio, lo «spiracolo mistico del cervello creatore», la cui «coppa retinica» può contenere un «abisso oceanico, non so che gorgo d'oceano siderale», lavora un «dio plastificatore». ⁸⁸ Esso «forma di rilievo e cancella, figura e trasfigura, crea dall'ignoto e nell'ignoto annichila». ⁸⁹

La solitudine del personaggio, che nelle confessioni criminali si manifestava nell'impossibilità di condividere un *ethos* comune, nel *Trionfo* e nel *Notturmo* prende la forma di una coscienza fatta di percezioni pure e automatiche, registrate, in modi diversi, con l'immediatezza propria di una sensibilità irriflessa. E quando la *rêverie* si trasforma nelle tinte cupe di un'espropriazione

⁸³ Ivi, p. 250.

⁸⁴ Ivi, p. 266.

⁸⁵ Ivi, p. 306.

⁸⁶ Ivi, pp. 370-371.

⁸⁷ Ivi, p. 344.

⁸⁸ Ivi, pp. 358-359.

⁸⁹ *Ibid.*

del soggetto, l'Altro si profila come l'orizzonte di una liberazione. «Scioglietemi da questo terrore», «interrompete almeno per un'ora questo supplizio delle visioni, questo martirio delle apparizioni orrende».⁹⁰ L'io vorrebbe affacciarsi sulla «realità» che «sfugge».⁹¹ Perché, come ha insegnato Lévinas, la significazione del mondo risulta dalla capacità del linguaggio di offrire la *cosa*, non come «sujet isolé», ma nella «relation avec Autrui».⁹²

5. Nel *Libro segreto* D'Annunzio fa scomparire il narratore. I diari della convalescenza durante la quale i medici curanti registrano il suo soliloquio semicosciente gli suggeriscono «la via in cui convogliare l'autobiografia», che «non può o non vuole tessere sul traliccio cartesiano dello spazio e del tempo».⁹³ Angelo Cocles, un doppio dell'autore, riporta le pagine di Gabriele, scritte «con la più audace sincerità, non a confessione ma a rivelazione di se medesimo».⁹⁴ Le sue «note segrete, e veramente esoteriche, non leggerà alcun postero. le scrive il postero di se stesso». L'ipotesi “fantastica” di Dostoevskij riaffiora ambigua:

Certo io non vorrò mai raccontare quel che so e che voi ignorate né conoscerete mai. io ve lo dico senza rancore e senza orgoglio, pacatamente: mai.

È notte. sono solo. a chi parlo?

Nessuno ascolta. nessuno spia. non v'è ombra che si pieghi e si sporga di su le mie spalle curve all'opra.⁹⁵

⁹⁰ Ivi, p. 239.

⁹¹ Ivi, p. 191.

⁹² Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, p. 184.

⁹³ Pietro Gibellini, *Introduzione*, in G. D'Annunzio, *Cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Milano, Mondadori, 2010, pp. 19-20.

⁹⁴ Ivi, p. 51.

⁹⁵ Ivi, p. 364.

L'assenza del narratario induce il lettore a scorgere, dietro l'io narrante, l'immagine dell'autore che si esibisce nel momento della scrittura. I frammenti marcano una coincidenza quasi maniacale tra l'enunciato e l'enunciazione. I deittici come *ecco*, *qui*, *ora* non sono narrativizzati, ma servono come degli indicatori di simultaneità, talvolta con un'insistenza così cadenzata da generare l'impressione che la mano voglia colmare lo spazio tra il pensiero e la scrittura. «VIVO. scrivo. [...] Scrivo, rivivo. Rivivo ogni attimo».⁹⁶ Il presente della scrittura può anche inescare una particolare forma di presente della memoria, laddove il ricordo, preso nelle maglie umorali dell'io, non viene ripercorso da uno sguardo retrospettivo, ma riattualizzato in forma di monologo simultaneo, al limite del drammatico: «la chiesa è aperta. È chiusa, il battente non cede».⁹⁷ Lejeune l'ha definito il *document veçu*, un modo di dare «à un récit rétrospectif l'apparence d'un journal tenu sur le moment même».⁹⁸

Tutto il libro può essere letto come l'opera di un io-editore che raccoglie gli estemporanei «ricordi e bagliori laceranti di vita» di un soggetto egotico:

Ecco: io non sono incluso nel sogno cosmico, né sono il centro del sogno cosmico, ma il sogno cosmico è la rappresentazione totale del mio cervello. ogni oggetto è attratto in me e si dissolve in me. io creo trasfiguro invento, non accetto nulla di fuori. non posso più tollerare nulla di estraneo. [...] Ora, se nulla mi resiste, di quali caratteri, di quali rilievi si compone la mia certezza?⁹⁹

Sembra di sentire alcune massime del *Culte de moi* di Maurice Barrès, che definiva il primo volume dei suoi *trois romans idéologiques* come una collezione di «mémoires

⁹⁶ Ivi, pp. 219-220.

⁹⁷ Ivi, pp. 252-253.

⁹⁸ Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 216.

⁹⁹ D'Annunzio, *Il libro segreto*, cit., pp. 339-340.

spirituelles» dedicata a coloro che «goûtent la sincérité».¹⁰⁰ Il *Moi* per Barrès è la «seule réalité tangible», esso crea, forma e deforma l'universo, che non è altro che «son âme déroulée à l'infini».¹⁰¹ Nell'*Homme libre*, la celebrazione misticheggiante dell'io può anche prendere la forma di un fantasma delirante: «J'entrevis que l'effort de tous mes instincts aboutissait à la pleine conscience de moi-même, et qu'ainsi je deviendrais Dieu».¹⁰² Quando l'io invade tutto ciò che lo circonda, ecco che vengono meno anche i presupposti impliciti del realismo. L'idea che «deux êtres ne peuvent pas se connaître»¹⁰³ sarà piaciuta a D'Annunzio, per il quale era «vano uscire dalla solitudine del proprio io».¹⁰⁴

¹⁰⁰ Maurice Barrès, *Sous l'œil des barbares* [1888], Paris, Émile Paul, 1911, pp. 11-12.

¹⁰¹ Ivi, p. 235.

¹⁰² M. Barrès, *Un homme libre*, Paris, Perrin, 1889, p. 237.

¹⁰³ M. Barrès, *Sous l'œil des barbares*, cit., p. 102.

¹⁰⁴ G. D'Annunzio, *Il trionfo della morte*, cit., p. 791.

Abitare la schifezza.
Brevi interviste con uomini schifosi
di David Foster Wallace

Pia Masiero

(Università Ca' Foscari, Venezia)

Risposte schifose a domande fantasma

La serie di interviste che innerva la seconda raccolta di racconti di David Foster Wallace, pubblicata nel 1999, è al centro delle pagine che seguono. Lasciando le questioni più eminentemente tematiche sullo sfondo, mi concentrerò sulle implicazioni delle modifiche del format standard dell'intervista, nello specifico, della sistematica cancellazione della domanda. Sarà necessario riflettere su questa scelta formale mettendola in relazione con altri luoghi del macrotesto wallaciano che la utilizzano nonché con quanto Wallace ha detto circa il lavoro che la letteratura può fare. L'obiettivo è quello di cercare di illuminare quale possa essere il compito del lettore che affronta queste interviste disseminate nella seconda raccolta dello scrittore statunitense.

Già il titolo della raccolta pone una serie di questioni. C'è un riferimento alla brevità e al genere, ma è immediatamente evidente sin dall'indice che non ci sono solo interviste (il numero di pagine dedicate alle interviste è circa il 35% del totale) e una veloce scorsa alle interviste dimostra che non sono

tutte brevi. Se poi entriamo nel merito notiamo che quelle che sono definite interviste sono distribuite in un continuum che va dall'intervista vera e propria alla conversazione. Gli uomini schifosi sono l'unico elemento che riguarda tutte le interviste – siamo invitati a stare «con» quel lato dell'umano che si manifesta come schifoso. La schifezza di tutti gli uomini intervistati è presentata come un dato di fatto, il punto di partenza: l'autore non sembra essere interessato a coinvolgere i lettori sul se, ma sul cosa e sul come: cosa è schifoso di questi uomini? Come gestiamo questa schifezza?

Dato che non è rintracciabile il perché ci siano proprio quattro blocchi di brevi interviste e perché occupino quelle e non altre posizioni¹ ci chiediamo in avvio: perché testi di varie lunghezze e di vari generi sono sussunti sotto questo titolo? In che modo questo titolo li rappresenta tutti? Ad un primo livello, è senz'altro il caso di ricordare che al centro della raccolta si trovano le sei vignette che compongono *Ottetto*, il pezzo che, come ben sintetizza Marshall Boswell, «serves as the book's ironic meta-explanation of its own post-metafictional strategy». Questa strategia è, crucialmente, «a certain sort of 'interrogation' of the person reading them»,² a indicare che la modalità della domanda inerente al genere intervista riverbera nel cuore di questa seconda raccolta di racconti e assume una connotazione tematica e metafinzionale.

¹ A detta di D.T. Max, Wallace era piuttosto soddisfatto del lavoro di revisione e organizzazione delle storie per questa raccolta: «he became more excited by how powerful they were as a group». D.T. Max, *Every Love Story is A Ghost Story*, London, Granta, 2012, p. 246. Bisogna comunque aggiungere che Wallace riconosce al suo editore la responsabilità dell'ordine finale dei pezzi che compongono la raccolta: «[...] the order of the things that I had sent him was utterly different than the order that's in the book and it's about 450 percent better [...] than what it was». Stephen Burn (ed. by), *Conversations with David Foster Wallace*, Jackson, UP of Mississippi, 2012, p. 112. In un caso o nell'altro non viene esplicitata la logica della sequenza.

² David Foster Wallace, *Brief Interviews with Hideous Men* [1999], New York, Back Bay Books, 2007, p. 145.

L'etimologia della parola intervista ci porta a considerare altre possibili direzioni per rispondere: se, come sembra, è il caso di fare risalire il termine non tanto, ovvero non solo, a *inter-videre* (s'entre-voir), quanto anche a *inter-vivere*, si potrebbe intendere che tutti i testi sono più o meno apertamente un andare a vedere, nel senso di andare in visita, di recarsi a trovare, cioè metaforicamente un andare a vedere dove abita l'altro da sé e incontrarlo nel luogo – emozionale oltre che fisico – della sua esistenza. Alternativamente si potrebbe arguire che le brevi interviste enfaticamente in evidenza grazie al titolo sono la parte non sottratta della raccolta, cioè sono, proprio con il loro gioco di domanda a scomparsa su cui ci apprestiamo a spostarci, la chiave al cuore della raccolta, cioè il rapporto ambivalente tra nascosto/assente/silenzioso e svelato/presente/ascoltato. Torneremo su questo in conclusione. La traiettoria proposta diventa dunque un riconoscere nel vuoto che non permette di ascoltare lo spazio in cui sostare per poter fare esperienza di ciò che manca, lo spazio che fa desiderare ciò che è stato sottratto e sovrascritto.

Andiamo per ordine: le brevi interviste sono dunque raccolte in quattro blocchi. Il primo blocco è composto da: #14, #15, #11, #3 (conversazione udita per caso), #30, #31 e #36, il secondo blocco da: #40, #42, #2, #48, #51, #19, #46, il terzo blocco da: #59, #72, #28 (conversazione simultanea), il quarto blocco da #20. È immediatamente evidente dalla numerazione che accompagna le interviste che le interviste non ci sono tutte e non ci sono presentate in ordine. Manca – crucialmente – l'intervista numero 1 (dalla quale potevamo, forse, attenderci qualche delucidazione contestuale). Ce ne vengono offerte quindi 23 di un totale indefinito che arriva almeno a 72. L'assenza di un tutto, di cui ci vengono messe a disposizione solo alcune parti, concerne anche altri pezzi della raccolta: troviamo il medesimo titolo – *Yet Another Example of the Porousness of Certain Borders* – ripetuto per tre volte con una diversa numerazione indicata in parentesi (XI, VI, XXIV) e due parti di *Adult World*.

Come suggerisce Mary Holland, il libro crea a partire dall'indice «a simultaneous assertion of absence and presence, silence and echo, fracture and connection».³ Il rimando alla completezza è insito nelle specificazioni numeriche che suggeriscono che un tutto esiste, ma non viene messo a disposizione del lettore. Viene spontaneo arguire che la pienezza sta altrove, fuori del testo, ma l'unico altrove, l'unico fuori possibile, per un testo finzionale è il lettore; Marshall Boswell ben ricapitola: «the world outside [...] books is always the reader's interior».⁴ È su quello che succede a chi legge che dobbiamo concentrarci. Ritornando per un momento alle domande che abbiamo esplicitato a partire da una riflessione sul titolo della seconda raccolta di racconti di Wallace e alle possibili piste che esso inaugura, verrebbe da dire che forse la pienezza a cui questo testo di Wallace spinge è così dentro il testo da essere nascosta in esso, sprofondata nella sua profondità, implorsa nella sua involuzione. Nell'ottica dello sprofondamento si può di fatto arguire che i quattro blocchi di interviste sono la parte emersa di un blocco unitario non frammentato che sottende tutte (le altre) parti emerse – i racconti che non sono interviste. Questo sottendere ha la sua ragione d'essere nella monoliticità della schifezza che seppure declinata in maniere diverse dai vari uomini intervistati costituisce un rumore di fondo pervasivo nella sua ripetitiva retorica manipolatoria. I quattro blocchi che rimangono visibili possono essere intesi come i quattro pilastri che ricordano in maniera contrappuntistica, a mo' di basso continuo, la coloritura di fondo delle relazioni uomo-donna nei tempi post-industriali.⁵ I racconti suonano-sopra questa

³ Mary Holland, *Mediated Immediacy in Brief Interviews with Hideous Men*, in *A Companion to David Foster Wallace Studies*, ed. by M. Boswell, S.J. Burn, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p.111.

⁴ Marshall Boswell, *A Gesture Toward Understanding David Foster Wallace*, in "Modernism/Modernity", vol. 16, n. 1 (2009), p. 8.

⁵ Nella ricostruzione di D.T. Max del periodo della vita di Wallace relativo alla scrittura dei pezzi che finiranno in questa seconda raccolta, il biografo rintraccia una componente autobiografica: «Many of the stories examined

retorica repulsiva da cui sembra necessario nascondersi, o che si tenta di ignorare – inutilmente.⁶ Lo sprofondamento, la simultanea affermazione di assenza e presenza che si manifesta a livello macroscopico, nella scomparsa e ricomparsa dei blocchi di interviste, è resa microscopicamente dalla scelta formale che sta al centro di queste pagine: la sistematica soppressione delle domande dell'intervistatrice.⁷

courtship behavior – his of course, which was particularly nauseating to him at times – but also the entire back and forth that he had witnessed between men and women, fortified by the many stories he'd heard in recovery and in relationships». D.T. Max, *Every Love Story*, cit., p. 246. La pervasività del comportamento schifoso che D.T. Max desidera sottolineare sostiene l'ipotesi che il ciclo di interviste costituisca il basso continuo della raccolta.

⁶ Vale la pena annotare l'etimologia di hideous: c. 1300, «“terrifying, horrible, dreadful,” from Anglo-French hideous, Old French hideus, earlier hisdos “hideous, horrible, awful, frightening” (11c.; Modern French hideux), from hisda “horror, fear,” perhaps of Germanic origin». *Oxford English Dictionary*, Online Etymology Dictionary (OED). L'originale «hideous» rispetto all'italiano «schifoso», porta con sé graficamente se non foneticamente un rimando al verbo to hide. Bill Lattanzi in una mail in cui gli ho chiesto di commentare l'omografia di hideous e hide in qualità di parlante madrelingua, mi ha scritto: «when I think of my lived experience of that word, it's as a kind of grammatical cringe – to hear the word is to experience the grotesque, fearful, ‘must turn away’ stomach-tense... a grammatical “yecch!” or ‘oh, gross!’ something to hide from, to turn away from, so as to save oneself from the experience of the grotesque, disgusting, repulsive».

⁷ A proposito del genere di chi fa le domande (soppresse), chi legge desume abbastanza facilmente che si tratta di una donna, interessata per motivi lavorativi allo studio del comportamento maschile; è, inoltre, Wallace stesso a dirci che si tratta della stessa donna. Lorin Stein riporta nella conversazione pubblicata per *Publishers Weekly*, il 3 maggio 1999, questa notazione «In the brief q&a pieces [...] a female interviewer interrogates a series of creepy men about their relationships with women. Although we never hear her questions, only their answers, Wallace thinks of her as the book's protagonist. “Something bad happens to her over the course of the book [...] like something really bad»». S. Burn (ed. by), *Conversations*, cit., p. 90. Non ci sono incontrovertibili prove testuali che si tratti della stessa donna; questo è quello che Wallace aveva – perlomeno – in mente e che è preso alla lettera da John Krasinski nel suo film *Brief Interviews with Hideous Men* (2009).

Vediamone qualche esempio prima di affrontare le implicazioni che questa scelta formale ha tenendo presente (anche) questa necessità di nascondersi (*hide from the hideous*) come possibile forma di resistenza.

B.I. #2 10-94

CAPITOLA CA

“Sweetie, we need to talk. We’ve needed to for a while. I have I mean, I feel like. Can you sit?”

Q.

“Well, I’d rather almost anything, but I care about you, and I’d rather anything than you getting hurt. That concerns me a lot, believe me.”

Q.

“Because I care. Because I love you. Enough to really be honest.”⁸

Questo è il format con cui vengono presentate tutte le interviste: numero dell’intervista, data, luogo. Ci sono varianti di questa Q semplice. Per esempio, la Q può essere seguita da punti di sospensione, «“All right. That’s the bad part. Dozens of times. At least. Forty, forty-five times, maybe. To be honest, possibly more. As in a lot more, I’m afraid. I guess I’m not even sure anymore.’ Q. ...”».⁹ Oppure la Q può essere in corsivo: «Q. “I’m not explaining it well enough. I’m not getting through. All right, now I’m really freaking out that you’re starting to feel hurt. Please believe me”».¹⁰

È facile cogliere in queste due varianti un’indicazione della perplessità dell’intervistatrice.¹¹ Nel primo caso intuiamo una

⁸ D.F. Wallace, *Brief Interviews*, cit., p. 91.

⁹ Ivi, p. 96.

¹⁰ Ivi, p. 98.

¹¹ Le interviste sono dei dialoghi *sui generis*: si veda David Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narratives*, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2002, pp. 174-180, per una mappatura dei meccanismi cognitivi in gioco quando dobbiamo gestire un dialogo.

semplice richiesta per un ulteriore chiarimento, nel secondo capiamo che si possa trattare di una richiesta di precisazione. Poi ci sono doppie Q che potrebbero indicare domande multiple «Q.Q. “Those are valid, totally understandable questions, sweetie, and I swear to you I’ll do my absolute best to answer them as honestly as possible”».¹²

Siamo di fronte ad una evidente attenzione diacritica, per così dire, che suggerisce una istanza narrativa che si fa carico di questioni editoriali che attivano il lavoro di interpretazione di chi legge.¹³ Il contesto generico in cui ci troviamo – l’intervista – non utilizza, d’altra parte, una presenza narrativa forte. Possiamo però fare alcune riflessioni. Il genere intervista implica costitutivamente un certo grado di interesse per l’intervistato/a, un format dialogante fatto di domande e risposte e la pubblicazione (e diffusione) dello scambio. Nel momento in cui giungiamo alla fase del testo scritto, ci aspettiamo che un ruolo simil-narrativo possa essere rivestito dall’intervistatore/trice. Tale ruolo emerge nell’eventuale contesto più o meno dettagliato e descrittivo del luogo dell’intervista e di come l’intervistato si presenta, che può precedere la riproduzione dell’intervista vera e propria; sono a sua cura le domande che hanno come obiettivo quello di mappare un dato territorio relativo alla vita e alle opinioni dell’intervistato. Di primo acchito, si può aver l’impressione che chi va in visita, pur avendo un ruolo di guida, sia, dei due attori di questa relazione, nella posizione del bisogno/desiderio: l’intervistatore/trice chiede in quanto non sa e vuole sapere. In quest’ottica si potrebbe dire che la domanda articola questo bisogno di sapere e che questo

¹² D.F. Wallace, *Brief Interviews*, cit., 99.

¹³ Questa attenzione diacritica si esplicita anche nelle numerose precisazioni relative al linguaggio non verbale degli intervistati. In via esemplificativa, cito dall’intervista #48: «“Perhaps *go along* [flexion of upraised fingers to signify tone quotes] is not a fortuitous phrase for it. I mean, perhaps, [flexion of upraised fingers to signify tone quotes] *play*. Meaning to join me in the contract and subsequent activity”»; *ivi*, p. 100.

bisogno renda la relazione asimmetrica: il potere, in senso ampio e lato, sta a favore dell'intervistato che è colui/colei che è potenzialmente nella posizione di poter colmare la lacuna di conoscenza e quindi venire incontro – rispondendo – al desiderio di chi chiede. Ad un livello più profondo, guardando alla declinazione dell'intervista che Wallace qui propone, osserviamo che se gli intervistati sono già noti come uomini schifosi,¹⁴ non c'è nulla da imparare nel senso stretto del termine, cioè in riferimento a nuovi contenuti cognitivi. Si può tuttavia arguire che ci sia molto da imparare dal punto di vista esperienziale e relazionale: in questo senso, è colui/colei che va verso, che si mette in moto per andare (a trovare/a vedere/a chiedere) che dimostra di volersi esporre ad un sapere più profondo. Se guardiamo a questo incontro in questi termini, la dinamica del potere cambia e diventa ambivalente: il potere in questo contesto va attribuito (anche) a chi intervista – il potere, in senso lato, che deriva dal sapere esperienziale del corpo.

Con queste dinamiche contestuali sullo sfondo, è il momento di affrontare la questione che ci porterà a riflettere sulle implicazioni relative alla focalizzazione.

La cancellazione della domanda è una scelta formale forte, non disattendibile. Ci chiediamo: Wallace ci dà modo di intuire una responsabilità diegetica? La cancellazione è da attribuire alla stessa istanza che si fa presente testualmente nell'attenzione diacritica di cui ho portato evidenza più sopra? Queste domande che emergono nel nostro incontro con questo testo sono un chiaro indicatore della problematizzazione delle categorie generiche e narratologiche che è tipica di Wallace. Qui gioca con la necessaria attivazione da parte nostra di repertori

¹⁴ Naturalmente bisognerebbe determinare se la schifezza è il motivo delle interviste o il risultato delle interviste. Credo che, come abbiamo osservato riflettendo sul titolo, il mero fatto che la serie in quattro blocchi assurga a titolo sia motivo sufficiente per considerare la schifezza come un ingrediente noto e riconosciuto della contemporaneità postindustriale che Wallace vuole rappresentare qui.

esperienziali che hanno a che fare con il genere intervista (sin dal titolo) per poi minarli rovesciandoli. Leggendo le brevi interviste è difficile ipotizzare che sia l'intervistatrice a fornire le specificazioni contestuali del dire dell'intervistato e, al contempo, a cancellare la propria domanda. Dobbiamo quindi presupporre una istanza terza: ma quale curatore di un'intervista cancellerebbe la domanda?

Sin dal suo primo romanzo, *La scopa del sistema*, Wallace ha utilizzato le ellissi per rendere graficamente il «conversational silence»,¹⁵ copiando in questo (e non solo), secondo la convincente ricostruzione di Lucas Thompson, Miguel Puig (piuttosto che William Gaddis, come ipotizzano, Stephen Burn e Adam Kelly). Qui¹⁶ non c'è silenzio a livello diegetico; ci troviamo di fronte a un gesto di silenziamento che va ben oltre il «remind[ing] the reader of various omissions and redactions, suggestively implying what is beyond the narrative's analytic reach».¹⁷

È facile giungere alla conclusione (fin da subito) che anche il (simil-) narratore è un uomo schifoso che esercita il suo ruolo redazionale a scapito di colei che è responsabile delle interviste. In che termini cambia la dinamica di potere rispetto alle due declinazioni che abbiamo suggerito – potere dell'intervistato rispetto all'ampliamento di contenuti cognitivi, potere dell'intervistatrice rispetto all'arricchimento di contenuti esperienziali? Togliere la domanda non significa (necessariamente) togliere potere all'intervistatrice non fosse altro che per il fatto – basilare – che non esiste potere se non esercitabile su qualcosa/qualcuno che oppone resistenza. Sulla centralità di questo concetto dovremo necessariamente tornare, perché

¹⁵ Lucas Thompson, *Global Wallace. David Foster Wallace and World Literature*, New York-London, Bloomsbury, 2017, p. 61.

¹⁶ Troviamo la cancellazione della domanda anche in *Infinite Jest*, per esempio durante l'interrogatorio a Joelle van Dyne, David Foster Wallace, *Infinite Jest* [1996], New York, Back Bay Books, 2006, pp. 938-941.

¹⁷ L. Thompson, *Global Wallace*, cit., p. 62.

potrebbe proprio configurarsi come il punto di caduta del tipo di impianto formale che Wallace ha immaginato per questa raccolta che ha deciso di strutturare intorno ai quattro blocchi di interviste che abbiamo presentato. Ma il lettore cosa fa?

Focalizzazioni (im)possibili

Come è facile immaginare, la cancellazione delle domande così connotata dal punto di vista del gender, è stata oggetto di analisi concentrate su palesi questioni tematiche: il rapporto uomo-donna, la difficoltà della comunicazione soprattutto quando si parla di intimità, la supposta misoginia di Wallace, la interrelazione tra violenza, linguaggio e genere.¹⁸ Lascio questi fili tematici in senso stretto sullo sfondo e mi concentro sulle implicazioni più eminentemente formali della cancellazione della domanda. La struttura testuale che Wallace ha scelto e che abbiamo fino a qui ascoltato pone una serie di questioni che vanno affrontate *prima di* giungere, ovvero *per* giungere al significato che questa forma (queste forme) invitano a considerare.

Una prima notazione – palese nella sua manifestazione graficamente esplicita – concerne il fatto che il lettore è in una posizione di svantaggio rispetto ai personaggi che appartengono alla diegesi. Non si tratta di domande che non vengono poste, ma di domande che vengono cancellate e di cui rimane solo una traccia (per quanto nelle varianti che abbiamo visto,

¹⁸ Si veda il già citato saggio di M. Holland, le parti relative a *Brief Interviews* del libro di Clare Hayes-Brady, *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace. Language, Identity and Resistance*, New York-London, Bloomsbury, 2016, il saggio di Cristoforos Diakoulakis, “Quote Unquote Love ... A Type of Scotopia”: David Foster Wallace’s Brief Interviews with Hideous Men, in *Consider David Foster Wallace*, ed. by David Hering, Los Angeles-Austin, Media Group Press, 2010, pp. 147-155, il saggio di Rachel Haley Himmelheber, “I Believed She Could Save Me”: Rape Culture in David Foster Wallace’s “Brief Interviews with Hideous Men #20”, “Critique: Studies in Contemporary Fiction”, vol. 55, n. 5 (2014), pp. 522-535.

possa trattarsi di una traccia suggestiva). *Solo* chi legge non sente la domanda.¹⁹

Questa asimmetria porta con sé l'emersione prepotente delle due etiche che pertengono a ogni testo – l'etica del detto e l'etica del dire.²⁰ Cosa cambia nell'ascolto di queste interviste per quello che riguarda il costituirsi di un giudizio (etico) da un punto di vista interno alla diegesi e da un punto di vista esterno alla diegesi?

Un dato è certo: il lettore delle brevi (o lunghe) interviste deve sostare in maniera decisamente innaturale, rispetto alla tipica lettura di una intervista, sulle transizioni tra ciò che è ascoltabile (cioè leggibile) e ciò che è stato ascoltato ma è stato reso inascoltabile (cioè illeggibile), tra voce e assenza di voce. Questo supplemento di attenzione all'ascolto del testo diventa paradossalmente attenzione a ciò che non ci è offerto come trasposizione testuale della voce – la domanda: il lettore è portato a sbilanciarsi su ciò che non c'è, ciò che risulta uno spazio vuoto, per coglierne tracce nelle porzioni testuali che sono presentate come il corrispettivo testuale di una voce – le risposte. Questo ci porta, paradossalmente, a dare più importanza al vuoto, con la conseguenza che quello che è silenziato viene ascoltato con maggiore cura. Quello che ci è sottratto diventa il luogo in cui facciamo il nostro lavoro di lettori, cioè cerchiamo un senso, o se vogliamo utilizzare il verbo aureo che descrive l'esperienza di lettura, proviamo ad attualizzare il testo, ad allinearci al suo sistema intenzionale. Il genere intervista, a cui veniamo

¹⁹ L'effetto ottenuto assomiglia ai casi in cui il lettore (e solo il lettore) non conosce il nome del narratore in prima persona (per esempio *Invisible Man* di Ralph Ellison, o *Surfacing* di Margaret Atwood).

²⁰ Utilizzo, tra le varie definizioni possibili, quella di James Phelan: «[t]here is an ethics of the telling stemming from how the author relates to her audience through the deployment of the various means at her disposal, and there is an ethics of the told, stemming from the ethical dimensions of what is represented through those means»; James Phelan, *Rhetoric, Ethics, and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources, and Audiences*, "Soundings", vol. 94, n. 1 (2011), pp. 55-75.

indirizzati, fa di questa nostra ricerca (anche) una riflessione sul testo come Voce.²¹ Da un lato, il testo di un'intervista rimanda sempre a due voci, e ne attesta la dinamica vocale, per così dire, cioè il processo dell'interloquire; dall'altro la sua sedimentazione scritta pone il testo (in toto) come l'oggettivazione di quel processo, quindi, in un certo senso, è la conseguenza di quell'interloquire. Perché la risposta testuale, la Voce di questo testo, *richiede* che il lettore non senta le domande?

Chi legge queste interviste e si mette alla ricerca delle tracce di quanto è sottratto è certamente consapevole che il grado di certezza rispetto al dato testuale – fondamento di ogni gesto interpretativo – diminuisce necessariamente in un contesto in cui il rischio proiettivo relativo al non lasciato dire/silenziato è amplificato dalle inevitabili considerazioni collegate alla soppressione della voce femminile nel macrodiscorso del silenziamento delle voci che investe chi sta a margine. Chi legge, quindi, è consapevole che una delle possibili risposte alla domanda che ci siamo appena posti riguarda l'intenzione di tematizzare gesti interpretativi proiettivi. Ma qual è il luogo da cui possiamo interpretare quanto il testo ci propone?

Le strutture testuali a cui siamo esposti – il frutto di scelte formali puntuali – codificano, tra le altre cose, posizioni da cui guardare/vedere, modi di guardare/vedere. Il dato testuale manifesta l'indicizzazione prospettica, cioè dichiara l'ancoraggio *in* e la dipendenza *da* uno specifico punto focale. Marco Caracciolo, nell'esplorare le implicazioni dell'"Immersed Experienter Framework" di Rolf Zwaan si sofferma sul dettaglio – sottolineato dallo stesso Zwaan – che la prospettiva «is necessarily and therefore routinely encoded during comprehension».²² La focalizzazione, sia essa puntuale o

²¹ Si veda, per una riflessione sulla Voce, Adriano Ardivino e Pia Masiero, *Infinite Jest's Voice(s). Notes for an (Audible) Map*, "English Literature", vol. 8 (2021), pp. 8-20.

²² Rolf Zwaan citato in Marco Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014, p. 162.

diffusa, è dunque contestuale ad ogni gesto interpretativo a partire da un atto di simulazione grazie al quale il lettore occupa immaginativamente una data posizione all'interno della diegesi.

Il dato testuale che le brevi interviste forniscono è che non c'è alcuna posizione diegetica esistente che sia commisurata a quello che sappiamo. Non possiamo neanche ipotizzare quello che Caracciolo chiama focalizzatore vicario,²³ né un focalizzatore ipotetico.²⁴ Per rendere possibile una focalizzazione diegetica in cui non sentiamo la domanda dobbiamo fare uno sforzo immaginativo ulteriore. Non si tratta quindi di raffigurarci quello che avrebbe potuto essere visto o udito nel caso in cui un testimone vicario/ipotetico fosse stato presente; ovvero, per mantenere queste categorie, dovremmo immaginare una focalizzazione vicaria o ipotetica che si attiva in un preciso momento, cioè, dopo l'articolazione della domanda.

Secondo il modello enattivista di Caracciolo, la possibilità per chi legge di cogliere i significati di ordine più alto, quelli su cui si basa qualsiasi gesto interpretativo relativo al significato, si verifica «only through their enactment of [the character's] bodily-perceptual experience, and in particular through the overlap between their virtual body and [the character's] fictionally actual one».²⁵ Quindi non possiamo «enact» («entrare

²³ «The fictionally actual bodies into which readers are invited to project themselves can be of two kinds. Usually, they belong to fictional characters. Sometimes, however, the reader's embodiment is mediated by a persona (typically an anonymous visitor, or traveler), who has access to the fictional world without being a character of the story [...] "deputy focalizers" is my term for them»; *ivi*, p. 163.

²⁴ «[H]ypothetical focalization, or HF, is the formal marker of a peculiar epistemic modality, in which [...] *the expressed world* counterfactualizes or virtualizes *the reference world* of the text»; D. Herman, *Story Logic*, cit., p. 310. Il focalizzatore ipotetico può essere diretto o indiretto; in entrambi i casi di una focalizzazione «hypotetically accomplished by the (nonactual) spectator» di una data scena.

²⁵ M. Caracciolo, *The Experientiality*, cit., p. 164. Sto qui generalizzando una lettura che Caracciolo fa in riferimento alla scena della visita alle cave in

nella parte»/«impersonare») una esperienza percettiva senza avere a disposizione un qualsiasi posizionamento diegetico che sia allineato con il tipo di conoscenza che il testo (editato) ci fornisce. Sta forse nella negoziazione di questo impedimento e nella conseguente necessità di esperire la prospettiva che il testo ci invita e in un certo senso ci costringe ad intrattenere il compito che Wallace ha in mente per noi?

Tenendo ben presente che Wallace ha definito una importante componente del «real art-fiction's job [...] to aggravate this sense of entrapment and loneliness and death in people, to move people to countenance it, since any possible human redemption requires us first to face what's dreadful, what we want to deny»,²⁶ è evidente che affrontare la schifezza presentata in maniera così assoluta costituisce il primo necessario passo per trovare una possibile contromisura.

Proviamo a fare qualche ragionamento ulteriore ipotizzando due scenari possibili per chi legge. Il primo è accettare di non avere una posizione diegetica da cui guardare la scena e quindi attestarci fuori dal testo: facciamo esperienza dell'essere fuori e riconosciamo in questa esperienza una istanziazione lampante dell'inerente opacità delle cosiddette «other minds» da un lato e del linguaggio in genere, dall'altro. In altre parole, acuiamo la consapevolezza di non sapere, *comunque sia*. Anche se sentissimo le domande saremmo comunque distanti dal capire la dinamica che si instaura tra intervistatrice e intervistato. Siamo contestualmente resi consapevoli che l'unico modo per navigare questa opacità è uno sforzo particolare di ascolto. Questo fa senz'altro parte dell'esperienza di lettura delle brevi interviste; leggiamo (ascoltiamo) le risposte e sostiamo per cogliere tutto quanto è possibile intuire della domanda attingendo ai nostri repertori esperienziali, in maniera amplificata e iperbolica, come abbiamo già suggerito, rispetto

Passage to India di E.M. Foster. Credo che questa generalizzazione rispetti l'impianto teorico del testo.

²⁶ S. Burn (ed. by), *Conversations*, cit., p. 32.

a quanto faremmo se sentissimo la domanda. Cancellare significa far risuonare il silenzio.

Se prendiamo un breve scambio tratto dall'intervista #20 tocchiamo con mano l'attivazione automatica di ipotesi inferenziali relative alle domande che diano senso semantico e pragmatico allo scambio:

Q.

"Let me explain. I'm aware of how it might sound, believe me. I can explain. [...]"

Q.

"Neither would I. Who would now, in an era when every — when psychotic serial killers have their own trading cards? I'm concerned in today's climate to steer clear of any suggestion of anyone quote asking for it, let's not even go there, but rest assured that it gives one pause about the capacities of judgment involved, or at the very least the naiveté —"

Q.

"Only that it was perhaps marginally less unbelievable in the context of her type, in that this was what one might call a quote Granola Cruncher, or post-Hippie, New Ager, what have you [...] the whole predictable peace-and-love post-Hippie diction that im—"

Q.

"A large outdoor concert-dash-performance-art community festival thing in a park downtown where — it was a pickup, plain and simple."²⁷

Le nostre inferenze colmano qui senza particolare sforzo le lacune. Non è tuttavia sempre così:

Q.

"Pardon me?"

Q.

"I've already told you. I weep. It is then that I weep [...]"

²⁷ D.F. Wallace, *Brief Interviews*, cit., 287-288.

Il problema diventa più macroscopico quando affrontiamo le evidenti proiezioni relative all'opinione dell'intervistatrice che le risposte evidenziano:

“I can tell by your expression what you think of brutal candor.” [...]

“I know I'm not telling you anything you haven't already decided you know.” [...]

“And please be aware that I'm quite familiar with the typology behind these bland little expressions of yours, the affectless little questions.”²⁸

Le brevi interviste sono ricche di queste esplicitazioni che ci restituiscono intervistatori che «sanno già». Questo potrebbe essere il motivo esplicito per cui le domande non sono necessarie. Ma questo significa implicitamente costringere chi legge a mettersi nei panni di uomini schifosi, rispetto a cui l'intervistatrice sembra mandare segnali ostili. L'ostilità dell'interlocutore è menzionata esplicitamente in una intervista a Wallace del 2000, in cui l'autore sottolinea la continuità del ciclo di interviste con la vignetta di apertura della raccolta che significativamente occupa la pagina numero zero, *A Radically Condensed History of Post-industrial Times*:

these are not events taking place but events that are being related to an interlocutor, and in fact a hostile one, so that there is a blur between how much of the stuff is involuntary and how much is the rhetoric of the presentation, because as far as I can see the one thing that most of these men have in common is an unconscious genius for self-presentation and self-defense. They try to anticipate how they are going to be interpreted and head it off.²⁹

²⁸ Ivi, pp. 292, 304, 305.

²⁹ S. Burn (ed.), *Conversations*, cit., 107.

La dinamica dell'anticipazione che è una declinazione del «sapere già» investe in maniera sistemica entrambi gli interlocutori: anche l'ostilità dell'interlocutrice fa parte del meccanismo circolarmente proiettivo che qui è messo in scena. La circolarità – sottilmente – rende la «hideousness» potenzialmente contagiosa. Potrebbe essere questo il significato della *dedicatio* della raccolta: «For Beth-Ellen Siciliano and Alice Dall, hideous ears *sine pari*». Rispetto all'identità di queste due donne, quello che sembra più probabile è che si tratti di nomi fittizi di cui almeno uno relativo a Adrienne Miller, una editor di *Esquire* che ha avuto una breve relazione con Wallace e che avrebbe letto molti dei suoi racconti «schifosi». ³⁰ A parte la dinamica relazionale tra i due, che – si potrebbe arguire – ha essa stessa delle coloriture, secondo la ricostruzione che ne fa la Miller stessa, nel suo libro *In the Land of Men*, che riecheggiano le brevi interviste, è plausibile che Wallace potesse riconoscere la competenza delle sue orecchie e al contempo considerare il tempo dedicato a leggere i suoi testi pericoloso per la inerente contagiosità di questi materiali. Se le cose stanno così, anche il lettore è a rischio.

³⁰ Nella recensione al libro della Miller su *New Republic*, Laura Masch ricostruisce la vicenda che sottende la dedica in questi termini: «At one point, Wallace dangles the possibility of incorporating her into his work, announcing that he wants to dedicate the story collection to her. It's a perfect case study in his lavishing and then withdrawing affection, as he later mentions that he hates personal dedications and will instead create a fake name for her, "Nicolette Fiss." This name appears as the dedicatee in the draft manuscript, but by the time of the book's publication, he has swapped it out for "Beth-Ellen Siciliano" and "Alice Dall." Whether both or either of these people are still pseudonyms for Miller, or someone else, or an amalgam of Wallace women, or no one at all, we don't know». La giornalista conclude, aggiungendo la sua opinione che ben spiega il titolo del pezzo, *Infinite Jerk*: «That seems to be the point: To be a woman close to David Foster Wallace means mattering not as a specific human but as a convenient peg for a set of his ideas. How real or imagined you are isn't particularly important, and you will be extravagantly messed with along the way». Laura Marsh, *Infinite Jerk*, February 12, 2020, "New Republic".

Il secondo scenario consiste nell'immaginare un posizionamento (diegetico) e la conseguente focalizzazione che ci permettano di ascoltare non le interviste ma i monologhi.³¹ Potremmo immaginare di simulare la posizione di colei che è stata silenziata e fare esperienza dell'ascolto della risposta, con il suo specifico ancoraggio deittico. Non si può naturalmente parlare di prendere a prestito la focalizzazione della intervistatrice *tout court*, dato che non possiamo accedere alla sua domanda, ma possiamo immaginare di metterci (più o meno) nei suoi panni *dopo* che ha posto le domande. Più o meno, nel senso che l'intervistatrice non sperimenta la cancellazione della domanda, ma tutto ciò che rende evidente la sua stereotipizzazione.³²

I due scenari nel processo interpretativo hanno una importante caratteristica comune: in entrambi i casi ci viene richiesto di concentrarci sulla «hideousness». Il compito del lettore potrebbe quindi essere quello di considerare la «hideousness» ai due livelli in cui è esercitata. La possibilità di «enact» questa posizione è rinforzata dalla fitta rete di pronomi di seconda persona che – trattandosi di un genere inerentemente dialogico – sono presenti. Come è noto, il pronome di seconda persona mobilita una doppia indicizzazione (diegetica e extradiegetica) dovuta alla sua ambiguità ontologica; in questo contesto la sua pervasività rinforza la possibilità di entrare nel secondo scenario e quindi esperire l'impatto della «hideousness». Si potrebbe arguire che, in considerazione della forte componente proiettiva stereotipizzante che traspare dalle risposte degli intervistati che sovrascrivono la presenza individualizzata della

³¹ Ben sintetizza Clare Hayes-Brady: «the truncated narratives operate as a peculiar hybrid of monologue and dialogue that in their very incompleteness draw attention to, and so rupture, the bounds of their own construction»; C. Hayes-Brady, *The Unspeakable Failures of David Foster Wallace*, cit., 149.

³² A ben pensare, questo posizionamento è quello che chi legge occupa *sempre*. Siamo come lettori, *sempre dopo*. In consonanza con il già citato *Ottetto*, anche le brevi interviste fanno appello in modo forte all'esperienza incarnata dei lettori.

donna presente diegeticamente, di fatto, la posizione che è disponibile per chi legge entra in risonanza esperienziale con la posizione e quindi l'esperienza percettiva della intervistatrice. Chi legge non si ritrova a gestire un vuoto, ma a gestire un pieno fortemente focalizzato, perché l'impatto vocale della voce degli uomini intervistati è assoluto.

Il sistema intenzionale del testo sembra portarci qui: la costruzione formale spinge chi legge verso un posizionamento, sia esso immaginativamente diegetico³³ nei termini descritti, o extradiegetico, che ci chiede di sperimentare la «hideousness», di ascoltarla nella sua costitutiva tendenza ad un relazionarsi monologico, pieno di sé, assertivo, auto-referenziale. Sembrerebbe di poter dire che c'è una convergenza tra le due etiche (del dire e del detto) proprio per il peculiare posizionamento (diegetico) verso cui viene invitato (spinto?) chi legge.

Nel riflettere sulla natura intersoggettiva della formazione del senso della propria persona (personhood vs. phenomenological self)³⁴, Caracciolo ipotizza che, a mano a mano che la narrazione del sé di (o da parte di) un dato personaggio si dispiega, la probabilità che il lettore vada al di là della «consciousness attribution» e si sbilanci verso il «consciousness enactment» delle esperienze attribuibili a quel personaggio si alza. Qui, dato che il dispiegamento riguarda l'accumulo di atteggiamenti manipolatori ripugnanti, registriamo una esplicita forma di resistenza. Nel rispetto dell'intenzione più ampia di Caracciolo – focus sui processi psicologici secondo i quali i lettori rispondono/reagiscono ai testi letterari – ci si può chiedere di che tipo di resistenza si tratti.

³³ La definizione che Marco Caracciolo dà della teoria enattivistica della percezione e dell'immaginazione sensoriale – «the active exploration of a non-existent environment»; M. Caracciolo, *The Experientiality*, cit., p. 95 – diventa letterale qui.

³⁴ «The self emerges from an interaction, either with the physical world (phenomenological self) or with the cultural and social environment (personhood) on the basis of one's experiential background»; M. Caracciolo, *The Experientiality*, cit., p. 138.

Il sé che emerge da queste narrazioni manifesta una declinazione coerente dell'umano in termini di schifezza. Nel richiedere al lettore un lavoro inferenziale granulare e pignolo, che spinge ad un posizionamento immersivo estremo e radicale – un luogo soggettivo in cui la voce femminile è sistematicamente silenziata – il testo ci spinge ad un movimento paradossalmente ambivalente: immergerci e prendere le distanze. Non si tratta semplicemente di prendere le distanze attraverso il meccanismo difensivo della dissociazione, del non mi riguarda, del io-non-sono-così, sia io un uomo o una donna – «io non mi comporto così», nel primo caso, «la mia soggettività è distante mille miglia dagli stereotipi qui esplicitati e quindi io non attiverci questo tipo di meccanismo», nel secondo. Si tratta più specificamente di attivare una reazione che secondo l'ipotesi di Jon Baskin sia una forma di «philosophical therapy». In linea con quello che Wallace ha definito il «fiction's job», qui ci troviamo di fronte ad una amplificazione ed esacerbazione («aggravate») del non-ascolto che (potenzialmente) ci induce a resistere alla deriva che esso rappresenta: se, come abbiamo proposto in avvio, la «hideousness» è il rumore di fondo della società postindustriale che Jon Baskin ben descrive come «[an] entrapment in a form of speaking [men] cannot seem to abandon»,³⁵ una modalità che dimostra una narrazione del sé che procede per astrazioni ironiche e dipende dalla riduzione dell'altro a mero tipo, questa immersione scioccante potrebbe avere l'effetto di amplificare il nostro disgusto per queste dinamiche proiettive che sono la causa della bolla solipsistica e narcisistica dei nostri tempi post-industriali.

Potrebbe essere che la comprensione incarnata di questa dinamica sia l'evidenza incontestabile che questo silenziamento stereotipato, cioè astratto (dell'altro) non ci permette di uscire da questa bolla. È sperimentare il risultato dell'assenza della voce e la sua appropriazione che potrebbe suggerire il bisogno

³⁵ Jon Baskin, *Ordinary Unhappiness. The Therapeutic Fiction of David Foster Wallace*, Stanford, Stanford UP, 2019, p. 89.

di ristabilire una presenza piena e non residuale e stereotipata di quest'altra voce e del suo corpo.

Il sistema intenzionale che questo testo esplicita diventa dunque un dispositivo testuale che retoricamente attiva risposte etiche che potenzialmente correggono, o cercano di riparare questo silenziamento, prima attraverso la resistenza, poi attraverso l'induzione di un bisogno di ricomposizione. E questo può succedere – se succede – da dentro una esperienza che ci implica così, come siamo, con il nostro corpo che dà forma esperienziale all'attribuzione di una coscienza, attraverso una resistenza alla schifezza, ma anche una resistenza al non-volersi-sentire-riguardati da essa.

Il romanzo come “tragedia imperfetta”:
strategie narrative, ricezione e questione morale
in alcuni scritti di Costanza Moscheni (1786-1831)

Francesco Roncen

(Università degli Studi di Padova)

Introduzione

Costanza Moscheni non è certo tra le scrittrici più note e studiate del nostro Ottocento. Ma in vita godette di una discreta fama: fu membro di accademie prestigiose, come l’Arcadia (con il nome Dorilla Peneja) e l’Accademia Lucchese, e il suo nome fu annoverato in diverse biografie dedicate a scrittori e scrittrici illustri dell’epoca.¹ La sua produzione giovanile fu raccolta, nel

¹ Mi limito a riportare qui le biografie segnalate da Gilda Corabi alla voce *Costanza Moscheni* del *Dizionario biografico degli italiani* (Roma, Istituto dell’Enciclopedia italiana, 2012, vol. 77, *ad vocem*): Ginevra Canonici Fachini, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimoquarto fino a’ giorni nostri*, Venezia, 1824, *ad vocem*; Pietro Leopoldo Ferri, *Biblioteca femminile italiana*, Padova, 1842, *ad vocem*; Enrico Castreca Brunetti, *Aggiunte alla Biblioteca femminile italiana del conte P. Leopoldo Ferri*, Roma 1844, *ad vocem*; Giovan Battista Chiappa, *Moscheni, Costanza*, in Emilio De Tipaldo, *Biografia degli italiani illustri*, V, Venezia, 1837, pp. 182-185; *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo*, a cura di Demetrio Diamillo Müller, Torino, 1853, *ad vocem*; Oscar Greco, *Bibliografia femminile italiana del XIX secolo*, Venezia, 1875, *ad vocem*.

1811, in quattro volumi con il titolo *Opere poetiche*,² nei quali troviamo anche due prove narrative: la traduzione in ottava rima del *Gonzalve de Cordoue* di Florian (1792) e il poema epico *Il Castruccio*. Fu anche autrice di una tragedia, *Il Pirro*; più tardi, nel 1828, recitò presso l'Accademia Lucchese una "memoria" intitolata *Dei moderni romanzi*.³

Ai nostri occhi, sia per posizioni ideologiche che per risultati poetici, quella di Moscheni rappresenta a tutti gli effetti un'esperienza minore, estranea alle tendenze che hanno informato il canone letterario contemporaneo; ma come spesso accade studiando autori e autrici "minori", alcuni suoi scritti hanno il pregio di mostrare in presa diretta l'evoluzione di fenomeni rilevanti per la ricostruzione della temperie storico-letteraria. Più nello specifico, Moscheni ci offre l'opportunità di ragionare ancora una volta sulla portata rivoluzionaria del romanzo moderno nella ricezione del primo Ottocento, sul legame tra strutture narrative, coinvolgimento del lettore e "problema morale", e anche su alcune tappe della storia del metodo critico. Nel presente lavoro affronterò questi aspetti concentrandomi in modo particolare su tre scritti legati alla narrazione: la *Lettera apologetica* di Giovanni Salvatore de Coureil, pubblicata in appendice al *Gonsalvo* di Moscheni, e che quindi immagino condivisa dall'autrice; la "memoria" *Dei moderni romanzi* recitata da Moscheni nel 1828; il poema epico *Il Castruccio*.

Leggere tutto d'un fiato

Come noto, il successo del romanzo in prosa nei canali editoriali e culturali del primo Ottocento mise in discussione gli

² *Opere poetiche di Costanza Moscheni lucchese, fra gli arcadi Dorilla Peneja*, Lucca, Tipografia di Francesco Bertini, 4 voll., 1811.

³ *Dei moderni romanzi. Memoria di Costanza Moscheni, socia ordinaria della R. Accademia Lucchese, letta nella stessa R. Accademia il giorno 19 luglio 1828, inserita nel tomo secondo della Pragmalogia Cattolica*, Lucca, Tipografia di Jacopo Balatresi, 1828.

equilibri del sistema dei generi letterari, configurandosi anche come uno degli argomenti più dibattuti nella *querelle* tra classicisti e romantici. Tuttavia, il confronto tra le due diverse fazioni portò spesso a soluzioni di compromesso, che tradiscono da un lato il prestigio dell’epica tra i fautori del romanzo in prosa, dall’altro la constatazione, tra i classicisti, che il romanzo aveva segnato un punto di non ritorno e che in qualche modo andava legittimato. Per citare un esempio tra i più eloquenti, se nei primi dell’Ottocento l’argomento storico fu visto dai classicisti come prerogativa dell’epica e dei generi della tradizione “alta”, negli anni della restaurazione poté fungere da *trait d’union* tra il romanzo e l’epica, permettendo – per dirla con Tellini – di «nobilitare letterariamente, con l’autorità del vero storico, un genere anomalo, volentieri maltrattato dai tutori dell’ordine e dai conservatori benpensanti».⁴

La prima prova narrativa di Moscheni si inserisce proprio nel solco di un compromesso. Come vedremo meglio in seguito, l’autrice si attesta generalmente su posizioni classiciste; ma la sua formazione, basata sui rudimenti di lingua francese impartiti dal padre, sugli studi individuali e sugli insegnamenti di Giovanni Salvatore de Coureil,⁵ suo mentore, si dimostra permeabile a influssi romanzeschi. All’età di quattordici anni, su invito di Coureil, Moscheni tradusse in ottava rima il romanzo in prosa *Gonzalve de Cordoue* di Jean-Pierre Claris de Florian (1792). La traduzione in ottave segnala il desiderio di collocare il romanzo (*novel*) nei binari dell’epica,

⁴ Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e del Novecento* [1998], Milano, Mondadori, 2000, pp. 33-34.

⁵ Per la formazione letteraria di Moscheni rimando al profilo autobiografico pubblicato nel volume *Biografie autografe ed inedite di illustri italiani di questo secolo*, a cura di D. Diamillo Müller, Torino, Pomba, 1853, p. 263: «Il padre [...] l’ammaestrò nella lingua francese, e le diede ancora qualche indirizzo sull’arte poetica, vedendola naturalmente inclinata alla poesia. Ma più veramente in questa s’istruì da sé, come pure nella storia, nella mitologia e nella geografia. Giovan Salvatore da Cureil, avendo veduto i primi suoi componimenti poetici, si offrì al padre di darle qualche maggiore istruzione

o per lo meno del romanzo in versi (*romance*), genere che nella tradizione italiana poteva vantare autori di spicco come l'Ariosto e che, in un sistema in cui la pietra di paragone era ormai il romanzo in prosa, poteva rientrare nella categoria dell'*epos* senza passare al vaglio delle consuete distinzioni tra linea romanzesca e linea eroica. Tuttavia, sia Moscheni che Coureil dovettero percepire i rischi di questa operazione, tanto più che l'epicità del *Gonzalve* era stata negata, in area francese, dal critico letterario Jean-François de La Harpe.⁶ La pubblicazione del *Gonsalvo* di Moscheni nel terzo volume delle sue *Opere poetiche*⁷ fu quindi accompagnata da una *Lettera apologetica* di Coureil, nella quale l'obiettivo di "epicizzare" il testo di Florian è perseguito con una revisione del canone epico secondo un criterio che oggi non esiteremmo a definire romanzesco.

La Harpe, nella sua recensione al *Gonzalve* di Florian, affermava che non si può definire "epica" un'opera scritta in prosa. Nella *Lettera*, Coureil ribatte che l'assenza del verso non è condizione sufficiente a negare l'epicità di una narrazione, tanto più se, a detta dello stesso La Harpe, l'opera in questione rispetta tutte le principali regole di una buona composizione. Coureil, inoltre, cerca di controbilanciare la mancanza del verso con l'aggiunta di una qualità che, a suo dire, rende il *Gonzalve* «un poema che non solo può reggere al confronto di qualunque più vantata epopea antica e moderna, ma in molte particolarità le supera grandemente».⁸ Tale qualità consiste nell'essere un testo "interessante". Dichiarò infatti che il *Gonsalve* lo ha interessato e commosso più di «qualunque

sulla poesia: il che fece in varie sue lettere, che le mandava da Pisa. All'età di 14 anni la stimolò di trasportare in ottava rima il *Gonsalvo* di Florian».

⁶ La recensione di La Harpe viene pubblicata nel periodico «L'esprit des journaux, français et étrangers», tomo III (marzo 1792), pp. 5-22.

⁷ *Opere poetiche di Costanza Moscheni*, cit., voll. I-II.

⁸ *Lettera apologetica sul Gonsalvo di Florian indirizzata alla traduttrice dal signore Gio. Salvatore de Coureil*, in *Opere poetiche di Costanza Moscheni*, cit., vol. II, pp. 201-203.

superba e decantata epopea» e che lo stesso effetto ha prodotto in diversi suoi «colti amici».⁹

Per Coureil una narrazione è interessante se si fa leggere tutta d'un fiato, se non lascia percepire al lettore l'esigenza di fare delle soste. L'introduzione di questo argomento complica l'impianto argomentativo della *Lettera*, e appare in fin dei conti un pretesto per polemizzare ancora una volta con La Harpe, che in altra sede si era soffermato proprio sul diverso modo di leggere l'epica e il romanzo:

Nel tomo ottavo del suo medesimo *Liceo, o Corso di letteratura antica e moderna*, La Harpe imprende a confutare coloro i quali si meravigliano di non poter leggere tutto di seguito un libro in versi, come leggono una Tragedia, od un Romanzo, e chi lo crederebbe? l'unica ragione ch'egli adopera contro costoro è questa, cioè, che un lungo poema in versi non è fatto per esser letto tutto di seguito, ma bensì a cento versi per volta e non più, *perché il piacere che ci procurano l'armonia, e il sentimento della difficoltà vinto continuamente è una di quelle sensazioni vive, delicate, ed anche voluttuose, che facilmente perdono la loro forza e vi stancano se le prolungate troppo.*

Oh di grazia! La Harpe mio, che conto dovremo noi fare d'un libro che non può esser letto tutto di seguito, ma solamente a cento versi per volta, altrimenti v'annoja?¹⁰

Tale discussione non avrebbe luogo se, a renderla possibile, non vi fosse alle spalle un sentire comune, un orizzonte percettivo che La Harpe e Coureil affrontano da due prospettive differenti. È proprio su questo orizzonte che vale la pena di soffermarsi: tra Sette e Ottocento pare che epica e romanzo venissero distinti anche sulla base delle dinamiche di lettura. Il romanzo stimolava una lettura ininterrotta; l'epica, invece, costringeva i lettori a fare delle pause. Da questo punto di vista, la centralità assegnata da Coureil (che è un ammiratore

⁹ Ivi, p. 202.

¹⁰ Ivi, pp. 213-214

dell'epica) alla questione dell'“interesse” mi pare sintomatica di uno dei tanti modi in cui il romanzo riuscì a incidere nella sensibilità sette-ottocentesca.

Come ha dimostrato Rosamaria Loretelli,¹¹ l'esigenza di costruire una narrazione che tenga il lettore “incollato alla pagina” emerge nel Settecento contestualmente a fenomeni socio-culturali e a meccanismi cognitivi strettamente legati alla diffusione della lettura silenziosa e individuale. Tale esigenza trovò massima espressione proprio nel romanzo moderno in prosa. La questione è molto complessa e deve tenere conto di numerosi fattori; per semplicità mi limito qui a riassumerne i punti salienti adottando come sistema di riferimento l'epica letteraria, ovvero un genere che, almeno dal tardo Cinquecento in poi, aveva assunto un profilo colto ed elitario. In tal senso comprendiamo anche le ragioni delle affermazioni di La Harpe: l'epica letteraria, almeno all'altezza dell'ultimo Settecento, ha come priorità quella di appagare un'istanza speculativa più che quella di coinvolgere vorticosamente il lettore nella vicenda e nelle passioni dei personaggi; al contrario, i romanzieri, rivolgendosi *anche*, se non soprattutto, a un pubblico più ampio, e anzi fondando la propria fortuna sull'ampliamento dei possibili destinatari e sugli investimenti dell'editoria, cercano in primo luogo di accattivare il lettore. Le parole di Coureil (e Moscheni) ci mostrano allora come le dinamiche sottese al romanzo – che abbiamo detto essere sociali e cognitive prima ancora che letterarie – agissero ormai trasversalmente nella cultura ottocentesca: anche chi riconosceva il prestigio dell'epica letteraria percepiva la necessità di aggiornare il sistema teorico tradizionale introducendo criteri di giudizio “romanzeschi”.

Nel passo in cui Coureil affronta la questione del coinvolgimento del lettore troviamo anche un parallelo tra romanzo e tragedia: sono questi i due generi a cui viene associata, si

¹¹ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Roma, Laterza, 2010.

intende sempre nel senso comune, la capacità di stimolare una lettura ininterrotta. Coureil riprende il parallelo anche in altre pagine della *Lettera*:

Ma piaciemi il paragone a cui corre quest'inavveduto critico. Sì, egli ha ragione. Un poema in versi sia pur paragonabile al melodramma italiano, ma il poema in prosa lo sia colla nostra tragedia o commedia, che ne concluderemo? Che il poema in versi non può essere sofferto alla lettura continuata, e che vi è bisogno di distrazione per non gittar via il libro, come bisogna distrarsi all'opera in musica perché non ci venga mortalmente a noja, e che il poema in prosa, si fa leggere tutto di seguito con un continuo interesse, come si ascolta una bella tragedia ben recitata nel più profondo silenzio, e colla più viva emozione.¹²

In anni relativamente vicini a quelli in cui Moscheni tradusse il *Gonzalve*¹³ troviamo un analogo paragone tra romanzo e tragedia nel carteggio tra Goethe e Schiller. Vale la pena tornare su alcune delle loro lettere per approfondire le implicazioni prodotte dalla sovrapposizione tra i due generi dal punto di vista delle strutture narrative e della ricezione. Intorno al 1794 Schiller legge il *Wilhelm Meister* e si rende conto di essere di fronte a qualcosa di nuovo; prova quindi a definirlo secondo categorie epiche, ma ammette di non riuscirci a causa del modo in cui Goethe gestisce il rapporto con il lettore. La discussione sul *Wilhelm Meister* spinge allora i due interlocutori a interrogarsi sulle caratteristiche dei generi letterari, su ciò che caratterizza l'epica e su ciò che invece va in altra direzione:

Ho cercato di subordinare la legge del ritardo [Intesa come ritardamento della conclusione dell'azione. N.d.R.] ad una più alta, e questa sembra consistere in quello che dite: che in un buon poema si può e si deve conoscere la conclusione, e che l'interesse

¹² *Lettera apologetica*, cit., p. 215.

¹³ Stando alle informazioni biografiche, la traduzione di Moscheni dovrebbe risalire all'incirca al 1800.

grava tutto sul come. La curiosità quindi non vi ha nessuna parte, e come voi dite, la conclusione può trovarsi in ogni suo punto. L'*Odissea* è ritardante in quasi tutte le sue più piccole parti, ma forse anche per ciò viene assicurato e affermato cinquanta volte che la cosa avrà una felice soluzione. [...]

Il mio nuovo poema [*Wilhelm Meister*] non possiede un solo movimento ritardante e, dal principio alla fine, tutto progredisce con successione rettilinea: la sua unica qualità è che vengono fatti grandi preparativi, e che vengono poste in movimento saggiamente e ragionevolmente molte forze: ma lo sviluppo avviene in maniera del tutto opposta ai preparativi, per una via naturale, ma del tutto inaspettata. Ora mi chiedo se una tale trama si possa considerare epica. (Goethe a Schiller – Weimar, 22 aprile 1797)¹⁴

Stando alle parole di Goethe, la domanda che l'epica suscita nel lettore non è *Che cosa accadrà?* ma *Come si arriva a un finale già conosciuto?* L'epopea, quindi, focalizza l'attenzione del lettore su aspetti che non riguardano in prima istanza lo sviluppo narrativo. Il problema, a questo punto, è definire ciò che, come il *Wilhelm Meister*, sta al di fuori dell'epica. Per Schiller il paragone più immediato con la tragedia:

Lo scopo del poeta epico è quello di far risaltare la verità nel suo senso più intimo. Egli ci descrive soltanto la calma esistenza e l'agire delle cose secondo la loro natura: il suo scopo si ritrova in ogni punto del suo movimento, e non siamo dunque impazienti di giungere a una meta, ma indugiamo con piacere ad ogni suo passo. Il poeta epico ci lascia la più grande libertà spirituale e, ponendoci in una situazione così vantaggiosa, rende il suo compito molto più gravoso, perché le esigenze che suscita da parte nostra si fondano sull'integrità e sulla concentrata attività delle nostre forze. Il poeta tragico, al contrario, ci toglie questa libertà sentimentale e, dirigendo

¹⁴ Friedrich Schiller, Johann Wolfgang Goethe, *Geni del romanticismo. Il carteggio su poesia, arte e cultura*, introduzione di G. Lukács, Milano, Gibli, 2017, pp. 169-170.

tutte le nostre attività verso un sol punto, semplifica di molto il suo compito e si colloca in posizione vantaggiosa ponendo noi in svantaggio. (Schiller a Goethe – Jena, 21 aprile 1797)¹⁵

Cercare di rendere un’opera coinvolgente, al punto che possa essere “letta tutta d’un fiato”, non è quindi un’operazione neutra sul piano delle strutture narrative e della ricezione. Estendendo al romanzo ciò che Schiller afferma per la tragedia, si può dire che una narrazione “interessante”, nel modo in cui la concepisce Coureil, pone il lettore in una condizione di svantaggio rispetto agli eventi. Ma le parole di Schiller lasciano intravedere anche le implicazioni morali di questa forma di coinvolgimento. Se il poeta si trova in una condizione di vantaggio e se il suo fine (narrativo e morale) non è palese in ogni punto della narrazione, sua è anche, potremmo dire, la responsabilità di guidare il lettore nella giusta direzione, di individuare le strategie che meglio garantiscano la catarsi. Scrivere un’opera che si legga tutta d’un fiato, dunque, non è un’operazione neutra nemmeno sul piano etico, tanto più se, come afferma Coureil nella *Lettera*, l’interesse del lettore viene stimolato più da emozioni forti che da sensazioni delicate o da esempi di bello stile:

L'uom preferisce generalmente le sensazioni forti e variate, alle delicate e talmenteché Voltaire ebbe ragione di dire che bisognava piuttosto colpir forte che giusto. In effetti espongasi sulle scene l'*Ifigenia* di Racine, e poi l'*Otello* di Shakespeare, quali differenti effetti produrranno questi due drammi? Il primo ci solleticherà l'orecchio colla bella versificazione, ma questo piacere non durerà molto, e partiremo dallo spettacolo non annojati, ma neppure vivamente interessati, e commossi; al contrario prenderemo tanta parte nelle sventura d'*Otello* che i difetti dello stile e della condotta saranno da noi poco o nulla percepiti, ma ci abbandoneremo all'incanto dell'illusione, e verseremo torrenti di lacrime.¹⁶

¹⁵ Ivi, p. 168.

¹⁶ *Lettera apologetica*, cit., p. 215.

Teoria del romanzo e teoria della tragedia

Con queste premesse sul coinvolgimento del lettore e sulla sovrapposizione tra romanzo e tragedia, mi pare si possano comprendere più a fondo alcuni passaggi della “memoria” *Dei moderni romanzi* redatta da Moscheni nel 1828. Nello scritto, l'autrice intende dimostrare che i romanzi, per la loro capacità di sedurre il lettore, arrecano «danno gravissimo alla gioventù» e causano un «notabile decadimento del buon costume». ¹⁷ L'impianto argomentativo è tutto incentrato sulla ricezione, e sembra attingere, per contenuti e impostazione teorica, proprio al dibattito settecentesco sulla tragedia.

Chiarisco subito che Moscheni definisce “romanzi” quel genere di opere che «prendendo ad argomento la vita privata degli uomini, e penetrando ne' più segreti nascondigli del cuore, tessono veramente la storia delle passioni, raggirandosi principalmente intorno ad amori». ¹⁸ Ciò che li contraddistingue, dunque, sono soprattutto il tema e l'approccio narrativo: i romanzi raccontano gli sviluppi delle passioni, prima ancora che gli sviluppi di una vicenda; e pongono al centro una rappresentazione vivida e mimetica dei sentimenti, con un'inedita valorizzazione della “vita privata” e dei segreti più intimi del cuore. Il romanzo, insomma, coinvolge il lettore «col dilicato maneggio della più seducente e pericolosa fra le passioni del cuore umano», l'amore, conducendolo infine «a massime errornee, ed al buon costume fatali». ¹⁹

Queste caratteristiche spiegano anche perché la teoria della tragedia rappresentasse un valido appiglio teorico per Moscheni. La tragedia, infatti, non era solo il genere che poneva in primo piano le passioni – anche quelle più forti e travolgenti – e che le rappresentava in forma mimetica; era anche il genere che più di tutti, nel corso del Settecento, aveva sollecitato

¹⁷ *Dei moderni romanzi*, cit., p. 6.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

dibattiti sull'effetto della rappresentazione nello spettatore. Per poter valutare una tragedia era necessario chiedersi quali passioni garantissero la catarsi (intesa ancora, almeno fino a Goethe, come purificazione morale),²⁰ quali la impedissero, e come si svolgesse l'intero processo a livello psicologico. Queste riflessioni avevano spinto alcuni teorici ad assegnare al teatro tragico non tanto il compito di proporre esempi di virtù da ammirare (compito riconosciuto invece all'epica), ma quello di suscitare la meraviglia del lettore con rappresentazioni verosimili.²¹ Inoltre, accanto al più tradizionale principio della “distanza tragica”, il dibattito settecentesco aveva introdotto l'idea che il drammaturgo, a differenza del poeta epico, dovesse privilegiare il coinvolgimento emotivo rispetto alla contemplazione. Tale principio era stato ben espresso anche da Muratori nel trattato *Della perfetta poesia*:

Qui più che altrove s'ha da mettere in opera la grand'Arte di svegliar gli affetti; nel che parmi, ch'Euripide sia superiore agli altri antichi Tragici. Il voler nella tragedia solamente parlare all'Ingegno, ossia all'Intelletto con bei sentimenti, con ingegnosi e raddoppiati intrecci, stanca l'uditore, e il fa tal volta dormire. Bisogna assalirgli il cuore, muovere le sue passioni.²²

Queste sono solo alcune direzioni del dibattito intorno al tragico, e non si tratta, come vedremo, di posizioni condivise in toto da Moscheni. Ciò che conta è che all'interno del dibattito

²⁰ Sul concetto di catarsi come miglioramento morale, cfr. Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 76 e note.

²¹ Tale idea si sviluppa anche in opposizione alla linea tragica di Corneille. Su come venga sostenuta, in Italia, da Pietro Calepio e Giovanni Gioseffo Orsi, cfr. E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, cit., p. 50 e ss.

²² Ludovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana* [1796], a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, p. 590. Per una migliore contestualizzazione della citazione di Muratori rimando a E. Mattioda, *Teorie della tragedia*, cit., p. 89. Per un quadro generale della “distanza tragica”, invece, cfr. *ivi*, pp. 107-115.

settecentesco sulla tragedia l'autrice potesse ritrovare situazioni e dinamiche che caratterizzavano anche il romanzo in prosa.

Veniamo quindi all'impianto argomentativo della "memoria". Moscheni non passa in rassegna tutte le variabili dei romanzi, ma si limita a esaminare le tre casistiche più problematiche, quelle che, secondo i difensori del nuovo genere, potevano fornire insegnamenti positivi: 1) romanzi in cui i protagonisti contrastano virtuosamente le passioni e in cui l'autore introduce massime morali; 2) romanzi in cui, tra i personaggi, vi sono rappresentanti del clero o figure legate alla religione; 3) romanzi in cui le passioni negative sfociano in epiloghi tragici e catastrofici.

Il secondo punto si allontana dall'argomento che stiamo affrontando, per cui lo tralascierò. Nel terzo, invece, i riferimenti alle teorie della tragedia sono espliciti. Richiamandosi all'*Ars poetica* di Orazio e ad alcune obiezioni mosse all'*Agamennone* di Alfieri, Moscheni riprende l'argomento – molto discusso nel Settecento – secondo cui la rappresentazione di scene cruente non agevola la catarsi. L'orrore, secondo alcune linee del dibattito critico, produce due effetti che troviamo ben condensati nel verso oraziano *quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi*: la repulsione, che costringe lo spettatore a voltarsi dall'altra parte e a respingere i contenuti della rappresentazione, e l'incredulità. Moscheni si sofferma soprattutto su quest'ultima, sottolineando come certe atrocità siano del tutto impensabili in epoca moderna, e come, di conseguenza, la loro rappresentazione risulti del tutto inefficace:

E, veramente, sia pur malvagia l'umana stirpe, convenir dovremo che tai delitti sono ai tempi nostri rarissimi, e però rarissimo debbe essere che lo spettatore trovando se stesso copiato in quel perfido personaggio, si trattenga dal porre ad effetto le criminose intenzioni per l'orrore che allora ne concepì. Ma se non vi assistono, né Medee, né Clitennestre, femmine essere vi potrebbero, che dei loro doveri facciansi l'ultimo loro pensiero, e queste, veggendo che donne vi furono capaci di tanto

peggio, partono da teatro contentissime di sé medesime.²³

La debolezza della categoria di romanzi qui trattata dipende, a ben vedere, dal fatto che il lettore può immedesimarsi solo nelle vicende “negative”, senza che la punizione della colpa (cioè l’epilogo tragico) sortisca l’effetto desiderato.

Al punto 1), invece, il richiamo alla teoria della tragedia resta implicito, ma è riconoscibile nell’impostazione critica, che fa leva sulle dinamiche psicologiche dello spettatore/lettore e in particolar modo sugli effetti della compassione e dell’immedesimazione. Moscheni sostiene che i romanzi in cui i protagonisti scelgono di reprimere i vizi e in cui l’autore interviene con massime morali sortiscono ugualmente un effetto negativo; ciò è dovuto – potremmo dire – a una sorta di “eccesso di interesse”. La simpatia e l’ammirazione che il lettore sviluppa nei confronti dei personaggi, infatti, è tale da rendere tollerabili le loro passioni:

Affinché il lettore pervenga a vedere i funesti effetti delle sregolate passioni, che son la punizione, conviene che egli accompagni l’Eroe del romanzo nella carriera che esso percorre. Le virtù più brillanti e più care, i più dilicati pregi del cuore, sono la ordinaria dote del protagonista d’ogni romanzo. Quindi è che il lettore comincia sin dalle prime pagine a innamorarsene tanto, che veggendolo poi abbandonarsi a seduttrice passione e divenir eloquente, non può cessar dall’amarlo, non può a meno di non compatirne la debolezza, di non iscusarne la colpa, cosicché ancor questa a poco a poco gli diviene amabile, e ciò che in altri compianse e compati, finisce poi col compatirlo assai facilmente in sé stesso.²⁴

Questo ragionamento sembra riecheggiare le parole con cui Muratori condannava la tendenza dei francesi a incentrare le tragedie sulla passione amorosa e sul conflitto tra amore e dovere:

Contro a questo precetto peccano ancora coloro, che nelle

²³ *Dei moderni romanzi*, cit., p. 15.

²⁴ *Ivi*, p. 10.

tragedie ci rappresentano le viltà, e leggerezze degli uomini grandi, e di chi ha più obbligazione d'essere, o comparir virtuoso, come azioni gloriose, e non biasimevoli; onde si confortano disavvedutamente gli spettatori a sofferirle poi volentieri in altri, o in loro stessi. [...] Ma ciò forse non sarebbe sì grave peccato contra la facoltà civile, se da loro in guisa tale si dipingessero questi amori, che ben ne conoscessero gli uditori la viltà, e imparassero ad abborrirli, con vederli dal poeta per bocca altrui biasimati, e spostati con colori di dispregio.²⁵

Muratori, però, si opponeva solo alla rappresentazione positiva dell'*eros* in personaggi di alto profilo; quando la stessa passione è raffigurata con “neri colori” la catarsi è garantita:

[...] veggendosi una persona da un'alto grado di potenza per qualche difetto, o disavventura cadere in miseria, svegliasi nel popolo la compassione, ma una compassione sana, la qual conduce all'amore della Virtù, e alla tolleranza delle proprie sciagure, mirandosi che le disgrazie toccano anche a i buoni, quantunque posti in alto e invidiabile stato; e che i buoni han sempre la gran fortuna d'esser almen compatiti nelle loro miserie.²⁶

Moscheni, invece, non concede nessuna deroga al romanzo. Tra le caratteristiche essenziali e distintive del nuovo genere c'è qualcosa che incide sempre in modo negativo sulla ricezione. A dimostrazione di ciò porta come esempio la *Matilde* di Cottin,²⁷ dove l'amore è rappresentato come una passione negativa virtuosamente soffocata dalla protagonista. Matilde, dunque, è donna onesta e pia, e la sua unica “colpa” è quella

²⁵ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* [1706], cit., 1972, pp. 591-593.

²⁶ Ivi, pp. 598-599.

²⁷ La prima edizione è degli anni 1816-1817: *Matilde ossieno Memorie tratte dall'istoria delle crociate della sig. Cottin*, Firenze, Tipografia Ciardetti, 7 voll.

di essersi innamorata di un principe turco. Tuttavia, ciò non basta a mettere il lettore al riparo da una ricezione dannosa:

Un principe turco se ne innamora; essa internamente gli corrisponde; ma come virtuosa, soffoca lungo tempo la sua passione. Il caso poi, la guerra, stranissime circostanze, congiurando contro di lei, eccola allfine, onesta sì, ma palese, ma perduta amante di Malek-Adel. La venustà dello stile, la vaghezza delle descrizioni, e quel ch'è più, l'espressione vivissima de' più teneri sentimenti del cuore, sono un fascino così potente, che leggendo quel libro, noi siam costretti a confessare con Mad. Cottin, che colpa no, ma disgrazia, è l'esser preso da simili lacci, e che quando la passione è sì forte come quella fu di Matilde, non vagliono le armi della ragione per esserne vincitori.²⁸

Il romanzo, in definitiva, è per Moscheni un genere che per sua stessa natura fa leva sul coinvolgimento del lettore con strategie che ostacolano la catarsi; è a tutti gli effetti una tragedia imperfetta.

Antidoti metastasiani

A questo punto può sorgere spontanea una domanda: come è possibile – per usare i noti termini manzoniani – conciliare l’“interessante” e l’“utile”? Nella *Memoria* Moscheni non propone una soluzione, ma possiamo dedurla per esclusione: l’interesse del lettore deve essere indirizzato verso esempi di virtù; l’autore ha insomma la responsabilità di selezionare temi e vicende da cui il lettore, attraverso un processo di coinvolgimento e immedesimazione, possa trarre esempi positivi da emulare. È una soluzione che punta alla catarsi – nel senso, come si diceva, di purificazione morale – facendo leva sull’“ammirazione” prima ancora che sulla compassione

²⁸ *Dei moderni romanzi*, cit., pp. 10-11.

e sul terrore,²⁹ e che in ambito tragico era stata promossa, tra gli esempi più illustri, dall'*Estratto dell'arte poetica* (1783, postuma) di Metastasio. Come ricorda Mattioda, Metastasio si allontana dal tradizionale principio della “distanza tragica” sostenendo che a regolare il rapporto tra spettatore e personaggi è un processo di identificazione; di qui anche la messa al bando della rappresentazione di scene atroci e l'assunto – sulla scia di Corneille – che si debbano rappresentare azioni virtuose e passioni positive.³⁰

Ci dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche il più malvagio, ammira i grandi esempi delle eroiche virtù, che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni. [...] quando veggiamo (dico) le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie che ne crediamo capace, ci lusinghiamo d'esser atti ancor noi ad eseguirle e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che tal volta ci rendiamo abili ad imitarle. Ma non so, all'incontro, da qual passione ci purghi, né di qual virtù c'innamori la rappresentazione d'una figlia inumana che, in vece di commuoversi alle miserabili voci della moribonda madre che implora compassione e soccorso, anima, con orrore della natura, l'assassino a trafiggerla e rimane poi felice e contenta [...].³¹

²⁹ Nel *Traité des passions dell'âme* (1649), Cartesio considera l'ammirazione la prima di tutte le passioni, poiché nasce quando l'oggetto di cui facciamo esperienza non è ancora conosciuto. Nell'*Examen du Nicomède* (1660) Corneille fece dell'ammirazione il perno della propria tragedia, proponendola come alternativa alla catarsi aristotelica fondata su compassione e terrore: «Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte». (Pierre Corneille, *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p. 521). Sulla questione vd. E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, cit., pp. 46-64 e l'introduzione di Elisabetta Selmi a Pietro Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo, Novecento, 1998, in particolare pp. XXXVI e ss.

³⁰ Cfr. E. Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, cit., p. 91.

³¹ P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, cit., pp. 78-70.

La linea metastasiana sembra percorsa da Moscheni nel *Castruccio*, poema epico in ottava rima pubblicato nel 1811. Alcune caratteristiche dell’opera, come l’insistenza sul pathos, una moderata ricerca di varietà e la ridotta estensione, sembrano dettate dal bisogno di stimolare l’interesse del lettore e di non annoiarlo; ma le strategie impiegate restano ben distanti dalla rappresentazione di passioni a tinte forti, e forse, da questo punto di vista, l’autrice mitiga anche certe aperture di Coureil.

I sei canti del poema si sviluppano lungo due direttrici narrative: da un lato l’azione eroica di Castruccio Castracani, signore di Lucca e ghibellino, impegnato prima nella lotta contro i guelfi fiorentini, poi nello scontro con Ranieri, signore di Pisa, che lo ha tradito; dall’altro le vicende sentimentali della figlia di Ranieri, Emilia, che ama ed è riamata da Enrico, figlio di Castruccio. La storia di Emilia, che attraversa tutti i canti, eccetto il III, accoglie in sé i caratteri degli episodi romanzeschi, alleggerendo l’azione con la componente sentimentale; ma nel poema di Moscheni l’episodio non interferisce mai con l’azione. La passione amorosa di Emilia, infatti, appare esemplare perché totalmente subordinata alla causa pubblica: Emilia accetta di separarsi da Enrico e di soffrire in solitudine e in silenzio fino al momento in cui il padre, sconfitto e perdonato da Castruccio, darà il proprio consenso alle nozze. Azione ed episodio romanzesco, dunque, sono gestiti in modo tale da trovare un perfetto equilibrio, anche etico: restano indipendenti quando sono inconciliabili e si intersecano quando sono perfettamente sovrapponibili. Emilia è diretta incarnazione della *caritas* cristiana, che sopporta ogni cosa (persino di essere imprigionata dal padre) e antepone l’interesse pubblico all’interesse personale; di qui anche la possibilità, per l’autrice, di indirizzare al suo pubblico un messaggio morale:

Donne, o voi, che d’amor sublime ardete
della virtù seguendo il santo raggio,
della sorte i capricci, ah! non temete,

ma raddoppiate in voi lena e coraggio.
 Se contro ai colpi suoi salde sarete
 dovrà il fato prestarvi alfine gloria,
 che amor giunto a virtù sempre ha vittoria. (*Castruccio*, V, 1)³²

In definitiva, il lettore di Moscheni è invitato a provare interesse per la “storia delle passioni” di Emilia proprio perché, a differenza dei romanzi, in ogni punto di essa potrà riconoscere l’utile morale. L’esigenza di conciliare l’interessante e l’onesto legittima, nel *Castruccio*, anche l’infrazione della norma dell’impersonalità epica: Moscheni, presentando al lettore il proprio punto di vista sulla vicenda, tenta di controllarne la ricezione e di garantire l’effetto desiderato. Da questo punto di vista, se il romanzo è una tragedia imperfetta, la via che propone Moscheni per la narrazione assomiglia a una tragedia metastasiana, dove lo statuto morale dei protagonisti è indiscutibile e i conflitti vengono risolti positivamente, senza inutili spargimenti di sangue.

C’è interesse e interesse (e c’è lettore e lettore)

Quando Schiller parla del coinvolgimento del lettore nella tragedia, immagina un lettore/spettatore che, essendo posto in una condizione di svantaggio, si lascia guidare verso il “fine” della rappresentazione senza opporre resistenza. Ciò non significa, però, che la lettura ininterrotta sia anche una lettura passiva. Proprio il romanzo moderno – e Moscheni l’aveva forse intuito – tende a percorrere un’altra via.³³ Come è stato dimostrato,³⁴ le dinamiche neuro-cognitive prodotte dalla lettura silenziosa

³² C. Moscheni, *Il Castruccio*, in Ead., *Opere poetiche*, cit., I, p. 127.

³³ Ma le stesse considerazioni si trovano anche nel dibattito sulla tragedia. Pietro Verri, ad esempio, nel *Discorso sull’indole del piacere e del dolore* (prima edizione del 1773, con il titolo *Idee sull’indole del piacere*), sosteneva che si deve stimolare l’attività intellettuale dello spettatore con strategie basate sulla varietà e sulla reticenza. Per la questione vd. E. Mattioda, *Teorie della tragedia*, pp. 105-106.

³⁴ Rimando a R. Lorelli, *L’invenzione del romanzo*, cit.

indussero i romanzieri del Settecento a disseminare indizi in grado di attivare l'attenzione del lettore, invitandolo a porsi domande e a fare delle previsioni. In altre parole, il lettore si trova coinvolto nella lettura di un romanzo non perché si affida passivamente alla guida dell'autore, ma perché non può fare a meno di cercare risposte ai propri interrogativi. Porlo in una condizione di svantaggio significa porlo di fronte a lacune da colmare.

Per ottenere tale effetto è necessario ricorrere a strategie di reticenza, come la limitazione del punto di vista; questi espedienti, uniti alla tendenza a privilegiare passioni a tinte forti, hanno però evidenti ripercussioni sul piano morale: il pubblico ottocentesco è costretto a compiere uno sforzo per risolvere il conflitto tra le passioni dei personaggi, in cui è invitato a immedesimarsi, e l'orizzonte etico condiviso, che resta invece sullo sfondo.³⁵ Scrivere romanzi è perciò un'operazione che richiede un atto di fiducia nelle capacità dei lettori. Ma il romanzo è anche il genere che, proprio grazie alle strategie appena descritte, riesce a raggiungere un pubblico ampio ed eterogeneo, che non è detto sia in possesso di una solida formazione critica. Ciò rappresenta per Moscheni un altro grande problema, perché il tipo di lettore che ha in mente nella sua “memoria” si trova sempre in una condizione di svantaggio intellettuale: l'autrice pensa alle donne e ai giovanetti, cioè a coloro «che più di tai romanzi diletta[n]si» e che non sono in grado di «scegliere fra la moltitudine di cose che commuovon gli affetti, seducono, affasciano l'animo, quelle poche, che

³⁵ Una dinamica simile si riscontra nella novella in versi romantica e nella ballata. Per la prima cfr. Piergiorgio Pozzobon, *Letteratura e società nei personaggi della novella romantica in versi*, «Otto/Novecento», VII (1984), 5-6, pp. 19-52, per la seconda cfr. Paolo Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, in particolare pp. 89-138. Oggi l'orizzonte etico è cambiato, è più frammentario; ma quando si toccano temi delicati, su cui c'è una coscienza solida e condivisa, queste dinamiche riemergono: si pensi, per fare un esempio abbastanza recente, alle reazioni provocate dal ribaltamento prospettico de *Les bienveillantes* di Jonathan Littell.

esser vi possono, sparse qua e là, utili massime e dirette all'onesto», non agli «uomini illuminati da lunga esperienza, dottrina profonda, e radicata virtù», gli unici in grado di «trarre a profitto la lettura dei cattivi libri». ³⁶ Il “problema morale”, quindi, dipende in prima istanza dai lettori a cui ci si rivolge. In un genere che mira a essere popolare, l'identificazione del pubblico, nell'ottica dell'autrice, dovrebbe coincidere con la virtù, e l'“interessante” dovrebbe andare congiunto in ogni istante con l'“onesto”. Moscheni predilige quindi soluzioni ibride, di stampo epico-romanzesco (come il *Gonsalvo* e come il *Castruccio*), in cui, accanto alla ricerca del coinvolgimento emotivo del lettore, vi è anche un sistema morale ben evidente in ogni punto della vicenda; in cui, in definitiva, il lettore può anche essere passivo, perché ci sarà sempre l'autore a guidarlo.

Anche se le idee di Moscheni si attestano su posizioni conservatrici, che oggi sembrano sicuramente di retroguardia, il suo modo di accostare il romanzo alla tragedia ci offre un valido punto di osservazione, assieme ad altri casi più noti, su quanto stava accadendo nel primo Ottocento e su dinamiche che, seppure in misura diversa, ci riguardano ancora. In primo luogo, mette in evidenza una nuova e diffusa sensibilità verso il lettore, e non solo il lettore colto: anche chi, come Moscheni e Coureil, resta legato a schemi più tradizionali, condivide l'idea che la narrazione debba suscitare curiosità e diletto, senza limitarsi ad appagare l'istanza contemplativa di una ristretta cerchia di intenditori. In secondo luogo, evidenzia implicitamente come questa attenzione per il coinvolgimento del lettore vada di pari passo con problemi etici e debba fare i conti con gli effetti dirompenti della pluridiscorsività romanzesca e dei mezzi prospettici su cui si fonda: discorso indiretto libero, focalizzazione interna, narrazione omo e autodiegetica, ecc. È questo che induce Moscheni a condannare il romanzo in prosa. L'epica è monolitica, guida il lettore lungo una strada

³⁶ *Dei moderni romanzi*, cit., pp. 8-9.

tracciata, lo coinvolge – quando vi è l'intento di coinvolgerlo – passivamente; il romanzo, invece, complica i punti di vista, costringe il suo pubblico a compiere uno sforzo cognitivo e non garantisce che l'effetto sia proprio quello desiderato dall'autore. Questo aspetto risulta ancora più interessante se contestualizzato nei primi decenni dell'Ottocento; infatti, come ha ricordato Paolo Giovannetti riprendendo alcune considerazioni di Sylvie Patron, all'inizio del XIX secolo «l'unico vero narratore “finzionale” preso in considerazione dalla coscienza letteraria condivisa è quello in prima persona; essendo il narratore in terza persona assimilato all'autore».³⁷ Come abbiamo visto, i testi su cui Moscheni si sofferma sono quelli in cui, in linea teorica, l'autore può guidare il lettore con massime morali; Moscheni, però, si rende conto che le strategie più spesso impiegate dai romanzieri suoi contemporanei portano in altra direzione, verso quello che oggi definiremmo un romanzo “prospettizzato”, nel quale «il narratore in terza persona filtra gli eventi attraverso un'istanza interna alla storia, vale a dire attraverso il personaggio, i personaggi».³⁸ L'autrice, insomma, condanna il genere romanzesco perché vi riconosce sempre una prospettiva “altra” in grado di indebolire il medium autoriale. Non giunge a una formulazione teorica del fenomeno, ed è ancora distante dall'accettare lo statuto finzionale della narrazione in terza persona – si direbbe, anzi, che è anche da questo che sorge in lei l'esigenza di affrontare la questione morale; ma non è distante dal cogliere le dinamiche che permetteranno alla coscienza letteraria dell'Ottocento di definire in modo più articolato il concetto di narratore e di gestirne le conseguenze sul piano della pluridiscorsività.

Infine, Moscheni ci offre lo spunto per riflettere anche sulla storia del metodo: se è vero che la narratologia moderna nasce e si affina con il romanzo, le riflessioni dell'autrice ci mostrano

³⁷ Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 42.

³⁸ Ivi, p. 43.

come la tragedia, con il suo complesso equilibrio di mimesi e catarsi, e forse anche per il suo rapporto speculare con l'epica, abbia anticipato alcune delle questioni sollecitate dal genere romanzesco, costituendo un importante terreno di prova anche sotto il profilo critico e metodologico; in particolare, il parallelo con la tragedia ci mostra ancora una volta come non si possa comprendere la portata rivoluzionaria del romanzo senza considerarne le dinamiche di ricezione, tanto sul piano delle strategie narrative quanto su quello delle loro possibili ripercussioni morali.

Primo Levi's Science Fiction: A Difficult Negotiation of Ethos, Authorial Posture and Framing Acts

Marzia Beltrami

(University of Tartu)

Introduction. Or better, a premise

Since the fame of Primo Levi (1919-1987) is largely connected to autobiographical writing and his testimony as survivor of the concentration camp of Buna-Monowitz, it should not come as unexpected to see his name mentioned in discussions on ethics and morality in literature. In this chapter, however, I shall take a perhaps unexpected angle, focusing less on testimonial writing and more on the reception of the ethical dimension of Levi's science fiction.¹ This production includes

¹ In Levi scholarship there are different opinions as to whether Levi's short stories should be described as science fiction, or distinguished between fantastic and science-fiction stories, or be regarded as fantastic altogether. Personally, I believe that it is reasonable to refer to *Storie naturali* (1966) and *Vizio di forma* (1971) as science-fiction collections, even though there are some stories that, in their own right, may be closer to the fantastic than to science fiction. A summary of the reasons and sources in support of this position can be found in my article included in forthcoming issue of "Enthymema" focusing on Levi's science fiction (Marzia Beltrami, *Il complesso straniamento della fantascienza di Primo Levi: giochi di scala in Una stella tranquilla e Visto di lontano*), as well as in the issue in its entirety.

several short stories, often first published in magazines and then collected in two volumes, *Storie naturali* (1966) and *Vizio di forma* (1971), plus some additional stories characterized by analogous atmospheres and themes mostly included in the second section (*Futuro anteriore*) of the miscellaneous volume *Lilit e altri racconti* (1981).

While critics have consistently acknowledged the ethical import of Levi's fictional work, they usually associate it with its content and, more specifically, with the *univers concentrationnaire*,² whose echoes are seen to reverberate, disguised, through the imaginative filter of science fiction. By contrast, I would argue that these stories are endowed with an ethical function that is predicated through their form alongside their content. In other words, Levi's science fiction is ethically meaningful, not *despite* its fictional and speculative nature, but *thanks to* it. While the ethical value of testimonial writing lies in its adherence to facts, the ethical value of literature lies, in this case, in the multiplicity and variety of scenarios and solutions posited by Levi, as well as in the possibility of *not* choosing one over the others. This means that, unlike testimonial narrative in which one must assess individual responsibility in light of specific and actual circumstances, in fictional writing Levi is allowed to outline and consider multiple sets of circumstances. Several fictional scenarios may co-exist also in the reader's mind. Together, author and readers can explore different contexts and ethical consequences by changing, adjusting, and testing them through imagination. It is in this multiplicity, I argue, that also consists the ethical value of fiction, as it exhibits the capability of developing in its readers increased flexibility and finer-tuned attention to contextual circumstances.

² This expression is usually privileged over the term *Shoah* because it renders how Levi's narrative and reflection go beyond the Jewish perspective to embrace all experiences connected with the Lager and the Nazi persecution (cf. also Federico Pianzola, *Le trappole morali di Primo Levi*, Milano, Ledizioni, 2017, n. 1, p. 25).

I should clarify that I do not deny that echoes of the Lager experience influence Levi's fictional production. As I foreground discontinuities between science fiction and testimonial writing, I do so while bearing in mind that the continuities between them have been already amply stressed. By exploring what makes these stories something *other* than a reflection about the deportation experience, I rather aim to re-balance such view, to legitimize some of Levi's deliberate choices and thus enrich – rather than challenge – our current understanding of this portion of his work.³ As it sheds light on this porous boundary, this contribution also addresses the relationship, partly unresolved, between Levi the writer and Levi the witness, between narrative and testimony.⁴

While I have investigated elsewhere the narrative and philosophical implications of the claim above,⁵ in this essay I examine the reception context of Levi's science fiction aiming to illuminate why communication and interpretive dynamics ended up hindering this hypothesis while favouring, instead, the first interpretation, namely, that the ethical import of Levi's science fiction is still fundamentally linked to the Lager. I will focus my discussion more specifically on *Storie naturali* because, on the one hand, it can be held representative of Levi's science fiction inasmuch as it anticipates issues that set the pace and terms for the reception of later

³ Francesco Cassata in his *Lezione Primo Levi* devoted to science fiction, already argued that to read *Storie naturali* and the rest of Levi's science fiction and speculative narratives as allegories of the Lager risks to be flattening and reductive, an operation that does not take into adequate account neither the wealth of Levi's insights nor the strength and duration of his engagement with the genre (Francesco Cassata, *Fantascienza? / Science Fiction?*, Torino, Einaudi, 2016, p. 46 and p. 237).

⁴ Marco Belpoliti, *L'uomo dai molti mestieri*, in Primo Levi, *Opere complete*, ed. by M. Belpoliti, Torino, Einaudi, vol. 3, 2018, pp. xi-xxx, p. xxvii-xxviii.

⁵ Marzia Beltrami, *Playing with Speculative Bodies and Minds. Moral Imagination at Work in Primo Levi's Science Fiction*, ed. by D. de Muijnck, J. Jumpertz, R. Schneider, and T. Turnbull, Leiden, Brill, 2023 (forthcoming).

fictional works of the same kind. On the other hand, *Storie naturali* is especially significant due to the peculiar circumstances of its publication. First, it was the first work by Levi not only to be overtly fictional but also to be associated to science fiction, which at the time was in its very early phase of dissemination in Italy and still largely regarded as a low-brow genre. Secondly, *Storie naturali* was published under pseudonym, which is a significant factor in the setting of the reception context. My intention is to show how, even though Levi tried to signpost for the reader the autonomy and the distinctiveness of his fictional work from his autobiographical and testimonial writing, extratextual and paratextual elements as well as broader discursive dynamics at play impacted significantly on the perception of the ethical import of these stories, contributing to bracket and even undermine the relevance of their fictional and speculative nature, arguably in contrast with Levi's intentions.

In order to do this, I rely on the concepts of ethos, authorial posture, and framing act, which I combine following the integrated study proposed by literary scholar and theorist Liesbeth Korthals Altes.⁶ I employ these concepts throughout the essay, but suffice it to say for now that by ethos I mean the conditions on the basis of which the reliability and trustworthiness of an author are recognised; by authorial posture I refer to the image the author projects of themselves and their status through text, paratext and epitext; by framing acts I intend all those strategies contributing to cue certain expectations and attitudes in prospective readers, among which a pivotal role is played, in this case, by the affiliation of *Storie naturali* to the science-fiction genre. Together, these concepts shall serve to achieve a finer-grained analysis of how this work was presented to the public and how readers' expectations were designed and with what (intended and unintended) effects.

⁶ Liesbeth Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.

Although this essay does not focus on issues such as point of view, narrative voice, or the management of the temporal and spatial dimension, it proposes a type of analysis that still falls within the remit of narratology. Particularly in its post-classical developments from the Nineties onwards, narratology has programmatically and overtly included interpretation in its practices of inquiry, thus also considering paratextual elements (i.e., peritext and epitext) as well as the perspective of the reader. As Korthals Altes points out, although these insights are not new to literary criticism, they pose a challenge to narratology as they stress the necessity to take into account all sorts of «socially mediated framing acts», which do not strictly belong to the text and yet still powerfully affect our way of approaching it and attributing meaning to it.⁷ As she acutely argues, literary criticism aims not for objectivity but for the objectivation of interpretive processes and their reconstructions within a certain community; by encouraging critics to objectivize interpretive and meaning-attribution pathways, a new ethical relevance of narrative literature is opened up inasmuch as it fosters «debates we have over an artifact and over our divergent interpretations».⁸ Through the discussion of Levi's case study, I aim not only to contribute to current debates on his work and his science fiction in particular, but also, more broadly, to demonstrate how it may not be enough to look at the sole content of a narrative to fully capture its historically situated interpretive dynamics, to understand why certain meanings tended to be attributed rather than others. In this sense, the use of concepts borrowed from rhetoric and discourse theory aptly helps us illuminate how literature deeply intertwines with cultural, societal, and communication practices that go well beyond the boundaries of one single text.

⁷ L. Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, cit., p. 51.

⁸ Ivi, p. 29, p. 252.

An undeniable ethical dimension

Storie naturali is a collection of fifteen short stories published in volume with Einaudi in 1966. Most of them had already appeared in various magazines,⁹ with some dating back to the late Forties and drafted even earlier, possibly in the months immediately following the writing of *Se questo è un uomo*.¹⁰ This chronological note is not unimportant, as it demonstrates that Levi's interest in science fiction is not improvised nor is his commitment to speculative fiction an extemporaneous deviation from a well-outlined path, a «pause» as it will be defined by Maria Grazia Leopizzi in the article discussed below. On the contrary, science fiction exerted a long-standing fascination that reveals how, irrespective of the critical reception of the genre within the literary establishment, Levi was sensitive to the distinctive possibilities offered by this

⁹ Previously appeared on magazine (in order of appearance in *Storie naturali*): *I mnemagoghi*, 19 December 1948, "L'Italia socialista"; *Censura in Bitinia*, 10 January 1961, "Il Mondo"; *Il Versificatore*, 17 May 1960, "Il Mondo"; *Angelica Farfalla*, 14 August 1962, "Il Mondo"; «*Cladonia rapida*», August 1964, "Panorama"; *L'ordine a buon mercato*, 22 March 1964, "Il Giorno"; *L'amico dell'uomo*, 16 January 1962, "Il Mondo"; *Alcune applicazioni del Mimete*, 15 August 1964, "Il Giorno"; *Versamina*, 8 August 1965, "Il Giorno"; *La misura della bellezza*, 6 January 1965, "Il Giorno"; *Quaestio de Centauris*, 4 April 1961, "Il Mondo" (as *Il centauro Tracbi*); *Pieno impiego*, 27 February 1966, "Il Giorno"; *Il sesto giorno*, Sept.-Nov., "Questioni". *Trattamento di quiescenza* and *La bella addormentata nel frigo* were published for the first time directly in *Storie naturali* (the latter, in fact, was commissioned and recorded for RAI radio in June 1961 and was staged as one-act play at Teatro delle Dieci in January 1966 together with *Il Versificatore* and *Il sesto giorno*, all directed by Massimo Scaglione).

¹⁰ For a detailed report regarding the first appearance in drafted form of some of these stories, see Marco Belpoliti, *Note ai testi. Storie naturali*, in Primo Levi, *Opere complete*, cit., vol. 1, 2016, pp. 1503-10; Martina Mengoni, Domenico Scarpa, *Prefazione* and *Postfazione*, in Primo Levi, *Storie naturali*, ed. by M. Mengoni, D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2022, pp. v-x and pp. 231-76, especially pp. 250-51; Giovanni Tesio, *Tutta l'Odissea in un quaderno*, "La Stampa", Torino, special issue, 1997.

storytelling mode and that he experimented with it in parallel to his autobiographical works.¹¹

The collection is fairly diverse in theme and tone. Many stories revolve around innovative technological devices whose uses and consequences are explored within fictional contexts often rather circumscribed, privileging local and domestic settings populated by few characters over narratives that range broadly in space and time; other stories do not entail any scientific discovery (e.g., *Quaestio de Centauris* or *Il sesto giorno*). At times, the general tone is light-hearted and humorous, pervaded by a sense of curiosity and optimism; other stories are dominated by a decidedly darker atmosphere.

But why should we straightforwardly assume that these stories have an important ethical dimension? Several of them undeniably touch upon topics with potential ethical implications, as they feature uses and abuses of technology, inquire upon the limits of scientific enquiry and experimentation, and indirectly question the use of living test cases, human and nonhuman alike. However, only few of them can be said to have a clear moral message, or better, they do not have a definitive and unambiguous take-away. Especially in comparison with the compelling strength and objectives of Levi's testimonial writing,

¹¹ In an interview in 1963, Levi says that science fiction «comporta una quantità di temi che mi divertono e appassionano. La vedo come dei racconti morali travestiti, mascherati» (Pier Maria Paoletti, «Sono un chimico, scrittore per caso», "Il Giorno", 7 August 1963, now in *Opere complete*, cit., vol. 3, pp. 9-12, p. 11). Although he does not attach this alternative vocation explicitly to science fiction, Domenico Scarpa expresses something very similar when he states that «the need to bear witness to Auschwitz before the world [...] was accompanied from the start – from 1946, at least – by another complementary vocation: one that led Levi to compose fantastic stories based on a vast technical-scientific knowledge, stories that are transparent but complex, in which the spark of invention and the organizing logic have roles of equal importance. Thus Levi the witness and Levi the writer were born simultaneously, and simultaneously began to function» (*Notes on the Texts*, in *The Complete Works of Primo Levi*, ed. by A. Goldstein, intro. by T. Morrison, New York & London, Liveright, 3 voll., ebook).

moral positions in the science-fiction stories are significantly more nuanced and ambivalent. As Martina Mengoni and Domenico Scarpa noted in their recent new edition of *Storie naturali*, their creative core seem to lie elsewhere: «[nel] gusto del paradosso e del rovesciamento, [nel] testa a testa grottesco tra modernità e bestialità, insomma [nel] piacere di inventare combinazioni».¹²

Nevertheless, by looking at reviews and articles one immediately gets a sense of how pervasive the ethical perspective has been since the early circulation of Levi's science fiction. A decidedly moral angle already characterizes Maria Grazia Leopizzi's article published in 1965, one year prior to the publication of the collected volume with Einaudi. Here, Leopizzi presents Levi's stories appeared on magazines as «racconti-parabola»;¹³ in addition to the biblical reference of the term, it is interesting to note that science-fiction theorist Darko Suvin also links the genre of parable to science fiction, particularly referring to their capability of speaking about the present, rather than about the future.¹⁴ Furthermore, the title of the article is nothing but neutral: Levi's forays into fiction are described as «pause fantastiche», thus implying that the real engagement still remains with the testimonial strand, from which these new productions should be regarded as diversions.

In replying to Leopizzi's questions, Levi answers almost defensively, producing a sort of *excusatio non petita* of which three main points are particularly worth highlighting. First, Levi writes that «parlare dei [suoi] racconti [lo] mette in un certo imbarazzo», that he wrote twenty-odd short stories but that «non [sa] se ne scriver[à] altri»; he says he wrote them «per lo più di getto», thus implicitly limiting their importance

¹² M. Mengoni, D. Scarpa, *Postfazione*, cit., p. 233.

¹³ Maria Grazia Leopizzi, *Pause fantastiche di Primo Levi*, "Avanti!", 6 July 1965.

¹⁴ Darko Suvin, *The Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven and London, Yale UP, 1979, p. 30.

and ambition – even though it could be pointed out that to write something spontaneously and effortlessly does not actually mean to undermine its meaning. Secondly, it already appears at this stage the indefinite mixture of guilt and sense of deceit that Marco Belpoliti summarises under the label of «falsario»: ¹⁵ Levi admits to feeling «un vago senso di colpevolezza, come di chi commette consapevolmente una piccola trasgressione», such transgression consisting in reacting to the acknowledgment of something wrong in the world (that «flaw», or «vizio di forma», that will become the title of Levi's second science-fiction collection in 1971) by writing a story instead of directly acting upon it. Third, it is Levi that proposes the link with the Lager, which is offered as the most extreme and terrible flaw ever produced by human society. He even suggests that «se non [si] foss[e] accorto (non subito, per la verità) che fra il Lager e queste invenzioni una continuità, un ponte esiste», perhaps he would have not published them. However, alongside this discreet after-thought, he also admits that this realization came only at a later point, thus implying that the distance of these speculative stories from his previous writing might have influenced their publication, but not their production.

In each one of these instances, Levi seems at the same time to lay claim to his fictional and speculative work and to undermine it: he admits to having written various stories, but is not sure he would continue in this endeavour; he claims to feel guilty at the idea of resorting to literature in response to certain problems in the world, but in the meantime he is working with Einaudi to transform those scattered stories into a volume; he concedes that there might be a continuity with his testimonial writing, but states that he himself became aware of this connection only in retrospection. If on the one hand we can distinctively perceive Levi's attempt to create a bridge with the autobiographical and testimonial writing, on the other

¹⁵ M. Belpoliti, *L'uomo dai molti mestieri*, cit., p. xxv.

hand it does not seem far-fetched to argue that this bridge is cast in hindsight, and that therefore the motivation and source of inspiration behind these stories are not (only) the same that gave rise to his previous works, namely the Lager and the deportation experience.

Notwithstanding these ambiguities, large excerpts of Leopizzi's article will be reproduced on the back cover of *Storie naturali* in 1966 as part of an unsigned text probably authored by Italo Calvino: moving from the epitext to the peritext, Levi's initial observations came to shape much more closely the book's reception.¹⁶ In this wake, several reviews follow along similar lines. Aldo Borlenghi, for instance, reads the collection as thematizing the dehumanization of technical culture and identifies the original contribution of Levi's science fiction not in the *novum* of the scientific device, but rather in the exploration of the moral consequences and implications of its use, recognizing a strong continuity between this work and previous writings explicitly dealing with the Lager.¹⁷ Also Walter Pedullà comments on the moral edge of Levi's stories, yet he takes a more critical angle.¹⁸ By framing Levi's stories as «Gustosi “divertimenti” di fantascienza dell'autore della *Tregua*», he highlights the gap between the two outputs (although the type of narrative of *La tregua* is certainly more «gustoso» than *Se questo è un uomo*). In fact, Pedullà's review stands out for its regret that Levi had not dared more along the humorous lines of *Storie naturali*, and he particularly approves of his refusal to settle moral conundrums in an unequivocal

¹⁶ The original blurb is also reported in M. Mengoni and D. Scarpa, *Prefazione*, cit., pp. vi-vii.

¹⁷ Aldo Borlenghi, *Storie naturali di Damiano Malabaila (Primo Levi)*. “L'approdo letterario: rivista trimestrale di lettere e arti”, 36 (1966), pp. 122-27; see also an interview published on “Il Giorno”, 12 October 1966, now in P. Levi, *Opere complete*, cit., vol. 3, pp. 20-21. On the centrality of the notion of *novum* for science fiction, see D. Suvin, cit.

¹⁸ Walter Pedullà, *I rimorsi di Primo Levi*. “Avanti!”, 16 December, Rome, 1966, p. 3.

way. Interestingly, Pedullà makes the educated guess that, when this does happen, the reason might lie in Levi's background as witness of the Holocaust.¹⁹ Of a similar mind is Vittorio Spinazzola, who does not appreciate the pseudonym (on which I will return) and argues that it should not be a matter of scandal to write under the frame of science fiction (but he writes so from the pages of "Gamma", one of the first science fiction magazines in Italy).²⁰

In order to further unpack the thick web of interpretation and evaluation regimes overlapping and intertwining in this exchange, the concepts of ethos and authorial posture may be useful. The idea of ethos originally stems from the distinction, proposed by Aristotle in *On Rhetoric*, between three main strategies of persuasion: alongside pathos (appeal to emotions) and logos (appeal to rationality and clarity of the argumentation), ethos indicates the capability of a text to be persuasive by relying on trustworthiness. The concept is thus used in criticism to describe the grounds for the author's trustworthiness and reliability.²¹ Closely linked to it is the concept of authorial posture, elaborated by Jérôme Meizoz drawing on the socio-logical-historical research of Pierre Bourdieu and Alain Viala: authorial posture is «an author's "mode of self-presentation", his or her "personal way of investing or endorsing a role, even

¹⁹ «Levi teme di essersi divertito troppo, ma è la comicità il contrassegno di questi racconti»; «Levi non sa rifiutarsi a trarre la morale della favola [...] quasi mai burbera, greve, didascalica o edificante: dove lo è, lo è per un puritano pentimento del narratore, su cui pesa l'eredità dei libri precedenti» (W. Pedullà, cit.).

²⁰ Vittorio Spinazzola, *Fantastorie naturali*, "Gamma fantascienza", 13 (1966), pp. 153-54.

²¹ In her elaboration, Korthals Altes relies on the analysis of its multifarious rhetorical uses carried out by French discourse analysts Ruth Amossy (*Ethos at the Crossroads of Disciplines: Rhetoric, Pragmatics, Sociology*, "Poetics Today", vol. 22, n. 1 (2001), pp. 1-23) and Dominique Maingueneau (*Ethos, scénographie, incorporation*, in *Images de soi dans le discours*, ed. by R. Amossy, J-M. Adam, Lausanne, Delachaux et Niestlé 1999, pp. 75-100).

a social status”, through which he or she “replays or negotiates his [or her] ‘position’ in the literary field”». ²² While ethos refers to the preconditions for the author’s legitimacy, authorial posture indicates the image of himself (as I am now implicitly referring to Levi) that the author projects for the audience to support his own ethos: ethos and authorial posture are therefore deeply intertwined and affect one another in a continuous feedback loop.

Importantly, a certain posture can be fostered through a number of channels, including text, peritext, and epitext. As we shall see, in the case of Levi all these levels will be involved, starting from the excerpts of Leopizzi’s article moving from the epitext to the collection’s peritext in a way such that it will contribute to profoundly guide dynamics of meaning attribution to the text. What we witness with *Storie naturali* is the overlapping of the authorial posture attached to testimonial works with that of the science-fiction stories; interestingly, this happens mostly by action of critics and publisher than of Levi’s. Reverting to the initial question opening this paragraph – why we should straightforwardly attribute an ethical import to Levi’s science fiction –, the answer might seem banal but narratologically it is not: the ethical dimension is largely and primarily assumed in light of extratextual reasons, which deeply affect the way in which readers approach and interpret the narratives. In other words, these reasons are linked to the fact that Primo Levi is their author. While Pedullà clearly foregrounds these dynamics in conflictual terms (thus at least acknowledging the issue), Borlenghi and Leopizzi scarcely

²² L. Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, cit., p. 53; quotations are from Jérôme Meizoz, *L’Œil sociologique et la littérature: Essai*, Genève, Slatkine, 2004 (arguably translated by Korthals Altes herself; for a discussion in English, she directs the reader to Jérôme Meizoz, *Modern Posterities of Posture*, in *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*, ed. by G. Dorleijn, R. Grüttemeier, L. Korthals Altes, Leuven, Peeters, 2010, pp. 81-93).

problematise the fact that in their pieces the authorial posture of Levi's testimonial works still projects its shadow on the authorial posture Levi tries to shape for himself as fully-fledged author also engaged with literary ambitions and concerns and, most importantly, at liberty to deal with fiction. As previously noted about Leopizzi's title, the fact of describing Levi's science-fiction stories as «pauses» strongly indicates that the assumed authorial posture and ethos remain those of the witness-writer.

The hypothesis that Levi may have been interested in shaping a new posture for himself – and more importantly, as we shall see, a new ethos – is arguably supported by various clues. In a private letter to his friend Luciana Nissim dated 22 February 1966 – a letter that, unlike the one addressed to Leopizzi, was not meant to be published – it transpires that Levi saw *Storie naturali* as an opportunity to take a step away from or beyond the testimonial function: these science-fiction stories «non sono un tradimento, ma semplic., [sic] da parte mia, uno sforzo di ritorno alla realtà e di evasione dalla parte ufficiale e professionale che il destino mi ha imposta: se il pubblico non lo capirà, e i racconti non avranno successo, per me sarà un guaio, e la fine della parentesi letteraria».²³ Further endorsing this view, it should be reminded that Levi called himself an «occasional writer» specifically with reference to his first two books, *Se questo è un uomo* and *La tregua*.²⁴ *Storie naturali* thus appears as the work that, not being explicitly

²³ Now in F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., pp. 53-55. On the perception of Levi's engagement with science fiction as a betrayal of his role as witness, see C. Zanda, *Quando Primo Levi diventò il signor Malabaila*, cit., p. 140; e I. Thomson, *Primo Levi*, cit., p. 506.

²⁴ P. Levi, *Opere complete*, cit., vol. 3, p. 46. See also Leopizzi's article later reported on the back cover of *Storie naturali*, where Levi writes that his first two books allowed him an unpredictable entrance in the world of literature («io sono entrato (inopinatamente) nel mondo dello scrivere con due libri sui campi di concentramento»; ivi, p. 1508).

linked to testimony or memoir, should have marked Levi's first deliberate step into the field of literature.

Years later, a similar stance emerges from a comment by Carlo Fruttero, published on "La Stampa" on 7 February 1997. Recalling when in the late Fifties Calvino sent him Levi's science-fiction stories for some feedback,²⁵ Fruttero reports how uncomfortable he felt at the idea of tackling them as if they were from any other debuting writer:

Come facevo a trattarlo normalmente? [...] Era una finzione insostenibile e ne venimmo fuori grazie a lui, che con quella sua voce sommessa, garbata e tuttavia animata, affrontò di sbieco il nodo: mi disse che si vedeva come uno scrittore già prima di finire nel *lager*, che *Se questo è un uomo* era stato in certo modo un caso, che avrebbe scritto anche se, anziché in Polonia, fosse finito in Svizzera.

Capii che il libro rappresentava per lui un peso enorme, una «definizione» a cui voleva sottrarsi, e che cosa meglio della fantascienza poteva offrirgli una via d'uscita, un rientro nell'innocuo campo delle lettere?²⁶

Fruttero's article, in fact, aptly demonstrates both how hard it was to separate the authorial posture and ethos of Levi the witness from those of Levi the writer, and his desire for his readers to be able to do so.

²⁵ Fruttero writes «credo nel 1958»; to my knowledge, we do not have (or do not have access to) Levi's letter to Calvino and it is uncertain exactly when and what stories he sent him, but Calvino's reply with some feedback and suggestions on his science fiction – or "racconti fantabiologici" – dates 22 November 1961 (Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 695-96).

²⁶ Part of Fruttero's article is now included in M. Mengoni, D. Scarpa, *Postfazione*, cit., p. 261. Levi's difficulty in reconciling his own perception of himself as writer and the image of himself as witness-writer that was continuously projected back from his audience and readership has been noted, among others, also by Anna Baldini, *Disertare la vita*. Trattamento di quiescenza di Primo Levi, "Moderna", vol. XII, n. 2 (2010), p. 197.

From truth to fiction

If Levi assumed on more than one occasion an almost defensive stance in presenting *Storie naturali*, it is arguably so because these stories are not only fictional, but even affiliated to a genre, science fiction, whose literary status was still uncertain and made controversial by the common knowledge of the genre as irreducibly escapist.²⁷ In this sense, it appears that Levi could have hardly taken a furthest step from testimonial writing.

In presenting himself as the author of *Se questo è un uomo* and *La tregua*, Levi's ethos, that is to say the reasons for his own trustworthiness, was based on his first-hand participation in a certain experience – namely, deportation and detainment in Auschwitz – and on the truthful adherence of his narrative to actual facts. Levi's rhetoric and narrative capabilities, in this case, may have contributed to his success and yet they are not the criteria which endorse his legitimacy as author. One passage from Belpoliti's introduction to the volume collecting interviews and conversations with Levi is quite interesting in this regard.²⁸ In commenting on the high quality of Levi's storytelling, Belpoliti does not simply claim that it reinforced the communicative capabilities and appeal of his testimony. He ties Levi's storytelling craft to his role as witness by suggesting that

²⁷ The very label «fantascienza» had been introduced in Italian only in 1952 by Giorgio Monicelli on the occasion of the launch of the new science-fiction series “Urania”. Among major publishers, Einaudi had probably been one of the most receptive and open to the new genre, by releasing in 1959 and 1962 two important anthologies of science-fiction narrative, *Le meraviglie del possibile* e *Il secondo libro della fantascienza*, edited by Sergio Solmi and Carlo Fruttero and by Fruttero and Franco Lucentini respectively. It should not be forgotten, moreover, that in 1965 Einaudi published *Le cosmicomiche* by Italo Calvino, who had given some insightful and encouraging feedback to Levi a few years earlier. On Levi against the view of imagination as automatically escapist, see an interview to Edoardo Fadini (*Primo Levi si sente scrittore «dimezzato»*), in P. Levi, *Opere complete*, cit., vol. 3, pp. 17-19): «la fantasia dell'uomo [...] [è], insomma, esattamente il contrario della fuga» (p. 19).

²⁸ M. Belpoliti, *L'uomo dai molti mestieri*, cit., p. xxvi.

the value of testimony also inevitably lies in its subjectivity and that Levi's narrative style contributed to make his testimony more personal, and therefore more compelling. Belpoliti's critical reading acknowledges that the operation was made more problematic by the blurred boundaries between Levi's duties as witness and his freedom as writer, thus showing an acute understanding of the cultural and discourse dynamics at play. Similarly, Mario Barenghi in his *Lezione* devoted to the exploration of Levi's legitimacy as testimonial writer (although he does not mention the notion of ethos) observes with specific reference to *Se questo è un uomo*:

la mia tesi è che il criterio di veridicità, in questo come in altri simili casi, non può essere costituito dalla conformità tra la rievocazione memoriale e un evento intrinsecamente informale [...]. Ciò che conta è il valore morale dell'esperienza [...] non bisogna pensare a un resoconto verbale teso a riprodurre una presunta oggettività dei fatti, bensì a un processo di costruzione di senso che muove dal vissuto e si sviluppa, lungo un arco di tempo imprevedibile, attraverso il lavoro della memoria.²⁹

Although this discussion well shows the complexity of the reception of testimonial writing, it could be argued that for Levi the witness and autobiographical writer the main criteria for his ethos are *truth*, in the sense of referential adherence typical of testimonial writing, and a *moral criterion*, inasmuch as having being subjected to the discrimination and violence of the Lager gives Levi the right of talking about that experience and expressing his opinion on the matter (if not the right of passing judgment in a more official way).³⁰ His authorial posture is indeed that of the writer-witness. In the case of *Se*

²⁹ Mario Barenghi, *Perchè crediamo a Primo Levi? / Why Do We Believe Primo Levi?*, Torino, Einaudi, 2013, p. 17.

³⁰ M. Barenghi, *Perchè crediamo a Primo Levi?*, cit., p. 17; cf. also pp. 29-31). While Barenghi's words arguably endorse my claim regarding the grounds of

questo è un uomo, such posture is construed and expressed straightforwardly in the preface and through the poem *Shemà* that precedes the narrative.

When he sets out to publish *Storie naturali*, however, the situation gets more slippery. Although some issues had already emerged, as long as Levi's fictional stories appeared individually in magazines, they were less likely to force him to take a stronger stance. The publication of *Storie naturali* as a volume made it necessary for Einaudi – and thus for Levi – to decide how to position, present, and promote the book. In this context, the question of genre also becomes central as a fundamental framing act, as Korthals Altes effectively explains:

Genres can be considered to raise expectations regarding the point of the literary experience and the work's rhetorical aims [...] To the generic expectations also belong anticipation regarding an author's or narrator's ethos and about the interpretive and evaluative regimes considered appropriate. A writer also adopts a posture and expresses a conception of literature through the choice of genre.³¹

In a pragmatic sense rooted in Erving Goffman's theory of framing, framing acts are strategies that prepare the ground for interpretation in important ways, for instance by contributing

Levi's ethos as witness-writer, they also show how it is also an unavoidable simplification in the face of the complexity of the issue at stake.

³¹ L. Korthals Altes, *Ethos and Narrative Interpretation*, cit., p. 173. On the notion of frame as discussed by Korthals Altes in relation to ethos construction see also Erving Goffman (*Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row, 1974) and Werner Wolf (*Introduction: Frames, Framings and Framing Borders in Literature and Other Media* in *Framing Borders in Literature and Other Media*, ed. by W. Wolf and W. Bernhart, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 1-40); the notion of frame has been also discussed in its cognitive (rather than pragmatic) sense, especially by Marvin Minsky (*Frame-System Theory*, in *Thinking: Readings in Cognitive Science*, ed. by P. Johnson-Laird and P. Wason, Cambridge, Cambridge UP, 1977, pp. 355-76).

to cue certain expectations in prospective readers.³² In other words, to explicitly attach *Storie naturali* to the science fiction genre cues readers to posit a certain relationship with reality, a certain attitude of the author and a certain basis for his authority, a certain way of assessing meaning and value. Importantly, generic positioning entails selecting what is significant and what is not in interpreting these stories.

We anticipated that in the early Sixties science fiction did not enjoy a strong legitimacy in the literary field, despite being gaining increasing success with the public. Although Einaudi was one of the few major publishers partly contributing to spread and legitimise the genre,³³ the opinion prevailed that the readership used to know Levi as witness writer would have been puzzled by this new work. In fact, Levi himself had anticipated that some might perceive too strong a hiatus between *Storie naturali* and his previous books. Already in November 1962, in a private exchange with his friend Roberto Vacca, an electronic engineer and science-fiction writer himself, Levi writes about his own science-fiction stories that «se Einaudi *frowns* [sic], mi metterò in contatto con Rizzoli».³⁴ From this

³² E. Goffman, *Frame Analysis*, cit., pp. 43-44.

³³ On the difficult reception of science fiction in Italy, see among others: Lino Aldani, *La fantascienza: Che cos'è, com'è sorta, dove tende*, Piacenza, La Tribuna, 1962; Carlo Pagetti *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)*, "Science Fiction Studies", vol. 6, n. 3 (1979), pp. 320-26; Antonello Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia*, in *ItaliAmerica*, ed. by E. Scarpellini and J. Schnapp, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 99-123; "Science Fiction Studies", vol. 42, n. 2 (2015), special issue on Italian Science Fiction edited by Arielle Saiber and Umberto Rossi (in particular, Domenico Gallo, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, pp. 251-73, and Roberta Mori, *Worlds of "Unknown-Knowledge": Dystopian Patterns in Primo Levi's Short Stories*, pp. 274-91); *Italian Science Fiction*, ed. by S. Brioni and D. Comberciati, Cham, Palgrave Macmillan, 2019; Simone Brioni and Daniele Comberciati, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano, Mimesis, 2020.

³⁴ Private archive Roberto Vacca, letter from Levi to Vacca, 29 November 1962, also reported in F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 33.

comment, we gather that Levi did anticipate a problematic reception for his speculative stories, but also that he had no intention of letting these difficulties stop him from publishing. For Levi, the conflict was seen as a problem to solve and negotiate, rather than as a source of shame. Moreover, some of his stories (e.g., «*Cladonia rapida*») also appeared in genre-specific anthologies, further demonstrating that the problem lied with selling Levi to the mainstream public rather than to specific audiences already interested in science fiction.³⁵

At the launch of the volume with Einaudi, the anomalous situation was addressed by means of two main measures. Firstly, the 1966 edition of *Storie naturali* was equipped with a removable yellow paper strip reading «Fantascienza?», a cunning marketing solution probably devised by Calvino.³⁶ The question mark fruitfully engages with the issue of genre, raising doubts about the suitability of the label, but also without proposing a final answer to them. It is a framing act that, on the one hand, overtly links Levi's stories to science fiction and thus prompts certain expectations content-wise and as to the readerly attitude required by the book. On the other hand, it also questions these very expectations by implicitly warning the reader that they should be cautious, as their assumptions might be misleading.

³⁵ *Interplanet: antologia di fantascienza*, ed. by G. De Turris and L. Aldani, Torino, Edizioni dell'Albero, 1965, pp. 143-47.

³⁶ Also the final title, *Storie naturali*, follows a similarly witty, ambivalent intention: on the one hand, the references to the *Naturalis Historia* by Plinio and to Rabelais via the book epigraph point towards an ironic interpretation of the title (as Mengoni and Scarpa observe, «Rabelais concede a Primo Levi il lusso di presentare un libro in cui non dovrà essere creduto», cit., p. 233); on the other hand, a hypothesis I recently explored in another contribution (Marzia Beltrami, *Questione di embodiment. Esplorazioni immaginative del rapporto mente-corpo nella fantascienza di Primo Levi*, in *Letteratura e altre scienze. Incroci e sovrapposizioni*, ed. by L. Battistini, M. Di Maro, L. Faienza, L. Marchese, Bruxelles, Peter Lang, 2023, pp. 251-72) and which foregrounds the continuity between biological make-up and cognition and the profound “naturalness” of the body-mind nexus might indicate that the title is not so unequivocally ironic after all.

The second measure is at the same time more drastic and more ambiguous. Few weeks before the publication of *Storie naturali*, an unexpected proposal reached Levi: Einaudi's commercial director, Roberto Cerati, advanced the hypothesis of using a pseudonym.³⁷ Allegedly, the objective of the device was twofold: firstly, by publishing under a different name and yet simultaneously revealing the real author, the choice of the pseudonym was meant to be a simulation, a sort of gracious quirk («vezzo») due to shy and gentle discretion («una ritrosia, un gentile pudore») aiming to produce «un effetto simpatico» and to mark the differentiation in intentions between Levi's works, rather than implying a hierarchization (which, though, it did, as Belpoliti also observes).³⁸ The mask of the pseudonym, in fact, was meant to provide a smoked rather than completely opaque screen: in other words, the authorial identity of Levi would have been clear both from the back cover and from public communications. Secondly, the pseudonym had marketing purposes, as Cerati suggested it would have been easier for science-fiction-Levi to attract the readership of *La tregua* than the other way round.

Levi accepted Cerati's reservations and proposed the *nom de plume* of Damiano Malabaila, borrowing the name from a sign of a garage in Turin he passed every day while driving to work. Although it had appeared to be chosen randomly, the name had in fact an intriguing semantic echo: in Piedmontese dialect it reminded Levi the image of a "bad wet-nurse", someone who could turn sustaining food into poison with the

³⁷ Archivio Einaudi (Archivio di Stato, Turin), series *Corrispondenza*, sub-series *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, 114, 1711/1, «Levi Primo». The letter is quoted also in F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 35 and in M. Mengoni, D. Scarpa, *Prefazione*, cit., pp. viii-ix.

³⁸ «In realtà, la lettera rivela una convinzione non troppo nascosta circa il lavoro letterario di Levi, ovvero che i racconti fantascientifici non siano all'altezza delle due precedenti prove in quanto si tratta, come è scritto anche nella prima riga del risvolto, di "divertimenti"»; M. Belpoliti, *Note ai testi*, cit., p. 1508.

same sort of reversal of perspective that often occurs in his science-fiction stories. While *Vizio di forma* in 1971 appeared as authored by Levi, it is only in 1979 that *Storie naturali* will finally display Levi's real name on the cover, when it will be reprinted after *La chiave a stella* won the Premio Strega.

The adoption of the pseudonym could be seen as the reification of Levi's uncoupled authorial posture, a way to acknowledge and give visibility to the deliberate diversification of his writing. Through this device, Levi seems to claim that the author of *Storie naturali* is still Levi and yet a different Levi from the one who authored the previous books, to the point that they could be almost regarded as two distinct persons.

But, as we already noted, the objective of the operation was not to completely reject Levi's authorship of *Storie naturali*. The problem, perhaps, is that the two postures and ethos are disjointed and yet their reciprocal relationships are left unspecified. On the one hand, Levi's authorial posture is defined by juxtaposition against his role as witness, since the use of the pseudonym creates a deliberate distance from his previous testimonial posture. On the other hand, due to the ambiguous question mark in «Fantascienza?», the two postures are left co-existing side by side, and the "new" one may be understood as signposting stronger continuities and affinities with Levi the chemist, Levi the worker and technician, endlessly curious about science, rather than with Levi the witness. Also in this regard Leopizzi's article virtually sets the pace, as it points to Levi's scientific background and profession as contributing to this new – if provisional – authorial posture: «Dal mestiere di scienziato Levi ha detratto la certezza dell'importanza dei dati concreti, anche quelli minori ed in apparenza insignificanti ed insieme la consapevolezza che il loro senso particolare si iscriva in un ordine più ampio di fenomeni».

However, while these two authorial postures might be seen as productively challenging one another, a harder task is to find an acceptable compromise on ethos attributions. Indeed, to rely on the ethos of Levi the witness is quite different from

assuming the ethos of Levi the chemist-technician. To privilege one over the other irreducibly frames the content from two significantly different perspectives and thus paves the way to different kinds of ethical assumptions. For instance, while I do not dispute that *Storie naturali* is also about new technologies and about the relationship between humans and new scientific devices, I question that the viewpoint is meant to be that of the witness-writer. If we assume the latter, then what we have is likely to be a warning. If we attribute to Levi the ethos of the chemist, then we are more easily prone to acknowledge his ethical engagement but also an open-minded curiosity, familiarity with the practices and values of sciences, and a positive penchant for enquiry. Instead, despite the comment above, Leopizzi lays full stress on the similarities with Levi's prior work rather than on the novelty of his science-fiction stories; by speaking of a «continuità etica e stilistica esemplare», she links *La tregua* to the science-fiction stories and therefore produces a conflicting ethos that contributes to confuse the features of Levi's authorial posture. Similarly, to argue that the tales collected in *Storie naturali* are essentially allegories of the Lager or reflections on the risks and limits of scientific exploration, limits which are most evident in the light of the horrors perpetrated by Nazi doctors, means to revert to and ground Levi's ethos once again in his experience of the *universe concentrationnaire*.

When it was published, *Storie naturali* received a tepid welcome. The book was awarded the Premio Bagutta in 1967, but reviewers overall expressed mixed reactions and among the public there were several readers who straightforwardly accused Levi of betrayal of his role as witness.³⁹ In this light, it

³⁹ On the mild reception of the book and the accusation of betrayal Levi received after its publication see C. Zanda, *Quando Primo Levi diventò il signor Malabaila*, cit., p. 140; I. Thomson, *Primo Levi*, cit., pp. 314-19 and p. 506; Mladen Machiedo, *La parola sopravvivrà*, conversation 28 October 1968, now in P. Levi, *Opere complete*, cit., vol. 3, pp. 30-34, p. 32. According

is hard to say whether the scenario anticipated by Cerati was in fact a sharp reading of the Italian public at that time or rather a self-fulfilling prophecy: one cannot rule out the possibility that it was precisely the ambiguous and scarcely courageous launch of the book that contributed to further confuse its readers. In the same letter Cerati wrote to propose the pseudonym, he also observes: «Se Gianfranco Contini desse alle stampe uno squisito libro di ricette, avrebbe tutta l'attenzione che i critici dedicano all'illustre filologo, ed il pubblico dell'uno e dell'altro versante». In other words, just as for Contini the publication of a cookbook could have been regarded as a *divertissement*, as the application of his philological cleverness to an unusual topic – which remains the precondition of Contini's original ethos –, so for Levi the publication of a series of science-fiction stories cannot but be an unusual disguise for reflections and stories which are animated by Levi's original ethos – an ethos based on the concentration camp experience and on the moral grounds of testimony.

From this perspective, the fictional and speculative mode of Levi's stories would not be anything more than a way of making palatable and accessible to a broader public a difficult message stemming from an atrocious experience. But I would argue that such reading seems too reductive in the light of Levi's view and literary project. Choosing fiction and, more specifically, speculative fiction, is neither an easy way out nor a whim; it is an alternative way – yet as deliberate and uniquely-equipped, different from testimony – of looking at our human condition and at the complex questions it entails.

to Belpoliti (*Note ai testi*, cit., p. 1510), the book was reprinted twice in two years and sold around 12,000 copies; when it was reprinted in 1979 without pseudonym it sold 16,000 copies; in the following years it was printed with other short stories in the Einaudi Tascabili series as *Racconti* (21,889 copies) and in ET Biblioteca as *Tutti I racconti* (14,594 copies). In 2022, it was reprinted as *Storie naturali* with preface and afterword by Mengoni and Scarpa.

In order to recognise an ethical value to this type of literature, however, it is necessary to take a step away from an ethos entirely grounded in referential adherence to the factual. While the affiliation to the science-fiction genre and the pseudonym may favour this re-alignment of authorial posture and ethos, the *caveat* introduced by the question mark and, above all, the constant reiteration of a substantial continuity with the Lager experience and with the posture (and thus the ethos) of witness-Levi, inevitably end up reinforcing a defensive position against the fictional and genre-specific nature of these stories. In his blurb for the back cover, Calvino points out that «non è sufficiente classificare queste pagine sotto l'etichetta della fantascienza». Through the paratext, the importance of the fictional nature of the narrative is tacitly but constantly undermined. Instead of encouraging an adjustment of ethos attribution dynamics from the testimonial to the literary field, this practice rather seems to reaffirm as much as possible Levi's previous ethos, the ethos of Levi author of *Se questo è un uomo* and *La tregua*. It comes as no surprise, therefore, that as readers are prompted to attribute such an ethos to Levi – an ethos that is based in truth and adherence to facts and steers clear from the uncertainty or even indifference to the factual which is, instead, constitutive of fiction –, they should be cued to hold as relevant, while reading *Storie naturali*, only or especially those features and elements that can be associated with the Lager experience.

Conclusions

By focusing on case of Levi's *Storie naturali*, in this essay I sought to examine the ethical dimension of the text not by focusing on its content, on plots and characters' actions, but by asking what extratextual circumstances might have influenced its reception. Perhaps, employing concepts such as ethos, authorial posture, or framing act might not provide

an original new reading of these stories. However, I believe they serve to better account for some of the pragmatic and formal choices made by Levi (e.g., fictional and speculative genre as well as publication of the short stories as a volume) and they help clarify how a certain critical reception and interpretation are the result of tacit assumptions that converge, reinforce, or clash against one another in no accidental ways. To offer the notion of authorial posture as the critical catalyzer for a series of considerations and even prejudices not only does foreground the artificial nature of the notion of author, but also makes it impossible to ignore how deeply and unconsciously it shapes our way of approaching a text and guides our interpretations. Similarly, to distinguish ethos from authorial posture, far from being a pointless multiplication of theoretical positions, helps us identify with greater precision what dynamics and interpretive practices occur at each different point or level of reception, and with what effects.

As Mengoni and Scarpa conclude in their afterword, «Con l'intero corredo 1966 di *Storie naturali* [namely, pseudonym, title and epigraph harking back to Rabelais and Plinius, genre-questioning blurb, peritext] Primo Levi dice e ripete che il contenuto sarà diverso dall'involucro, e suggerisce una cosa ancora, l'ultima: che questo libro va in cerca di complici». ⁴⁰ It is a fitting and inspired comment, as it captures the complex set of strategies that was designed around *Storie naturali* in order to establish a relationship with the reader, with the purpose of anticipating, shaping and adjusting their expectations. It might be argued that the overall operation has not been entirely successful; I hope, however, that through a finer-grained analysis of the dynamics at play I managed to render the complexity of the reception scenario and I illuminated some of the possible reasons why this operation got jammed. Indeed, it is never too late to reinstate the

⁴⁰ M. Mengoni, D. Scarpa, *Postfazione*, cit., pp. 270-71.

long-desired connection between readers and a text which has striven to create the right premises for a fruitful dialogue and which, as its recent new edition testifies, surely has the potential to be still relevant and appreciated today.

Funding

*This work was supported by the European Regional Development Fund and the programme Mobilitas Pluss (Grant MOBJD667).

The Illusions of Consensus.
L'etica degli sguardi nei fototesti

Maria Rizzarelli

(Università degli Studi di Catania)

Dare un "noi" per scontato

Nel primo saggio contenuto in *On Photography* (1973) Susan Sontag pone con molta perentorietà la questione dello statuto morale delle fotografie e del loro significato sociale, analizzando e discutendo nei capitoli successivi anche le implicazioni formali e pratiche di tale questione. Si tratta del tema cardine attorno a cui ruota, in fondo, la sua riflessione sulla invenzione di Daguerre sia in questo testo del 1973 che nel successivo, *Regarding the Pain of Others* (2003), dove riprende e approfondisce temi e motivi molto simili. In entrambe le occasioni, al di là dell'aggiornamento del contesto, Sontag esprime la convinzione che «il contenuto etico delle fotografie è fragilissimo», la reazione che esse possono provocare dipende dal «grado di familiarità»,¹ dalla coscienza, dal posizionamento ideologico degli osservatori e dal layout testuale in cui sono inserite. Le foto dei campi di concentramento, per esempio, hanno «raggiunto un limite» che non è «solo quello dell'orrore»,

¹ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* [1973], trad. it. di E. Capriolo, Torino, Einaudi, 2004, pp. 18-20.

ma è anche quello della sopportazione visiva di tale orrore, perché – spiega la scrittrice – «le immagini paralizzano. Le immagini anestetizzano»,² aggiungono un valore testimoniale, ma al tempo stesso proiettano un evento sul piano della rappresentazione finzionale. Lo shock che esse provocano ha di fatto alzato l'asticella che segna il limite del dolore degli altri che siamo capaci di osservare. La prospettiva soggettiva di ogni spettatore inoltre contribuisce a definire il senso morale che attribuiamo a uno scatto, insieme alle parole che lo accompagnano: «In effetti – continua Sontag in uno dei capitoli finali – le parole parlano più forte delle immagini. Le didascalie tendono a sovrapporsi alla testimonianza dei nostri occhi»,³ determinando il nostro modo di leggere ogni foto il cui senso più o meno evidente è il frutto della curvatura semantica che le parole le attribuiscono.

Questo approssimativo e sintetico sommario delle riflessioni che emergono rispetto all'ambivalenza dell'ethos fotografico appare assai pregnante per provare a mettere a fuoco l'argomento del presente contributo e per tentare di sciogliere, almeno parzialmente, la complessità del punto di vista morale contenuto nei fototesti e in particolare in quelli narrativi. In quei testi, cioè, accompagnati da fotografie che non hanno un valore meramente accessorio o decorativo, ma alle quali è affidata una parte importante della risonanza semantica della diegesi.⁴

Le pagine scritte da Sontag nel 2003 appaiono estremamente significative ai fini del nostro discorso anche perché, ribadendo il paradosso già espresso in *On Photography* riguardo la compresenza del valore testimoniale e al tempo stesso

² Ivi, p. 19.

³ Ivi, p. 95.

⁴ Per la definizione di fototesto e le sue implicazioni teoriche rimando agli studi di Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-70 e di Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 53-60.

de-realizzante delle foto e interrogandosi sui processi di risemantizzazione che entrano in gioco nell'accostamento delle parole agli scatti, costituiscono implicitamente la più intelligente meditazione sulla comunicazione fototestuale, sulle oscillazioni di senso determinate dal montaggio di una sequenza, dalla conformazione di una pagina, dalla presenza di una didascalia. Del resto, la disamina critica contenuta in *Regarding the Pain of Others* prende avvio dallo scandaglio impietoso delle argomentazioni presenti nelle *Three Guineas* (1938), al cui interno Virginia Woolf sviluppa un discorso sulle atrocità raffigurate nelle fotografie realizzate sul fronte della guerra civile spagnola. Woolf, oltretutto, per ispessire ulteriormente il tessuto dei suoi ragionamenti costruisce una trama iconotestuale composta da cinque scatti raffiguranti varie categorie di uomini di potere (un generale, un gruppo di araldi, una processione di autorità accademiche, un giudice e un arcivescovo), ai quali non fa un esplicito riferimento, lasciando che tali rimandi visivi fungano da controcanto sia rispetto al pensiero antipatriarcale (che emerge come un persistente *fil rouge* attraverso l'intera struttura argomentativa del testo) sia rispetto al corredo fotografico latente (rappresentato dalle foto della guerra di Spagna, assenti ma descritte nei dettagli). Sontag però non fa alcun cenno alla dimensione iconotestuale delle *Three Guineas*, perché (come è accaduto per molti testi del genere)⁵ nelle successive edizioni del saggio di Woolf la parte illustrativa è stata "censurata" da scelte editoriali incapaci di cogliere il significato delle foto disposte dall'autrice in mezzo alle sue pagine.⁶ È bene a

⁵ A proposito della linea genealogica di lunga durata entro cui è possibile collocare *Three Guineas* insieme ad altri fototesti di Woolf (quali *Orlando e Flush*), per i quali il corredo iconografico selezionato con cura dall'autrice è stato dimenticato e reso invisibile da politiche editoriali miopi (è il caso di dirlo) e riguardo alla storia dei fototesti che è anche una storia di censura della controparte fotografica si rimanda a G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 55 e 132-140.

⁶ Nelle edizioni in lingua italiana per esempio non è disponibile alcuna versione completa del corredo fotografico scelto da Woolf per la prima

questo punto ricostruire a grandi linee le posizioni delle due intellettuali poiché nel modo di intendere il valore morale che attribuiscono alla risonanza emotiva delle immagini fotografiche si scopre come, al di là della distanza delle rispettive opinioni, l'una nella pratica della scrittura, l'altra nella riflessione critica concordino nell'opzione a favore di una fototestualità consapevole dei processi di negoziazione del senso che si aprono nel dialogo fra verbalità e visualità.

Come è noto, *Three Guineas* nasce come risposta alla fittizia lettera di un virtuale interlocutore che avrebbe posto a Woolf una domanda cruciale su «cosa si deve fare [...] per prevenire una guerra». ⁷ L'autrice di *Mrs Dalloway* evidenzia innanzitutto la forte marcatura di genere che differenzia gli sguardi attraverso i quali uomini e donne percepiscono il senso dei conflitti bellici. Sia sul piano della formazione (diversi sistemi educativi e investimenti economici non omogenei per le strutture pedagogiche determinano una visione del mondo necessariamente diversa), sia su quello dell'esperienza pratica (i primi fanno la guerra, le seconde la “subiscono”) le cognizioni che gli uni e le altre hanno della violenza degli scontri armati non sembrano poter convergere verso posizioni simili. Woolf si chiede quindi come le donne possano comprendere l'origine dell'istinto apparentemente tutto maschile del combattimento e come

pubblicazione delle *Three Guineas*. Nelle note al testo del meridiano (in *Saggi, prose, racconti*, a cura e con un saggio di N. Fusini, trad. it. di A. Bottini, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1377-1378) si fa un cenno indiretto, attraverso la citazione del diario della scrittrice la quale il 1 febbraio 1932 nelle varie fasi di progettazione del saggio sottolinea che «ci saranno quattro fotografie», ma nel commento non vi è alcuna menzione della loro presenza effettiva nell'edizione del 1938. Per un approfondimento della storia editoriale delle *Three Guineas* e della sua dimensione fototestuale si rimanda ad altra sede, anticipando che la questione è parte delle discussioni dell'unità di ricerca catanese del Progetto PRIN 2020 *Phototexts: rhetorics, poetic and cognition* (PI Michele Cometa), di cui peraltro questo saggio rappresenta un primo contributo.

⁷ Virginia Woolf, *Le tre ghinee* [1938], in Ead., *Saggi, prose, racconti*, cit., p. 429.

possano superare l'impasse del confinamento nell'«ambito angusto dell'esperienza personale». Individuando varie forme di rappresentazione attraverso le quali osservare «il riflesso della vita degli altri»,⁸ accanto alle biografie e alle narrazioni storiche, la scrittrice cita appunto le fotografie, che sembrano assicurare quel grado di oggettività necessario per acquisire un «punto di vista assoluto» e poter affermare «questo è giusto, questo è sbagliato».⁹ La sua definizione colpisce Sontag e da questa parte la sua requisitoria:

Le fotografie non sono argomentazioni dirette alla ragione; sono semplici dichiarazioni di fatto alla vista. – sostiene Woolf – ma proprio per questo per la loro semplicità ci possono essere d'aiuto. Vediamo dunque se, guardando le stesse fotografie, proviamo gli stessi sentimenti.¹⁰

Per saggiare questa capacità delle foto di creare un consenso emotivo, in *Three Guineas* descrive gli scatti che ritraggono i «cadaveri», i corpi mutilati e sfigurati anche di bambini, gli edifici squarciati dalle bombe che provengono dal fronte spagnolo. È a quel punto che lo scarto rispetto alla visione del suo interlocutore sembra essere superata. Woolf ribadisce, infatti, che

No, le fotografie non costituiscono dimostrazioni razionali, sono soltanto grossolane dichiarazioni di fatto dirette ai nostri occhi, ma gli occhi sono collegati con il cervello, e il cervello con il sistema nervoso. I messaggi che questo invia attraversano come un lampo tutti i ricordi del passato e tutte le sensazioni del presente. Ed ecco che mentre guardiamo quelle fotografie si forma dentro di noi un contatto, e, per diverse che siano la nostra educazione e le nostre tradizioni, le sensazioni che proviamo sono identiche; sono violente.¹¹

⁸ Ivi, p. 435.

⁹ Ivi, p. 437.

¹⁰ Ivi, pp. 438.

¹¹ Ivi, pp. 438-439.

Sontag riprende esattamente questi passi, mettendone in dubbio la veridicità, sostenendo la non neutralità della rappresentazione fotografica e accusando Woolf di semplificazione prospettica rispetto alla questione della guerra. A suo parere, per poter esprimere un giudizio politicamente attendibile bisogna proporre un'analisi più accurata delle cause, delle implicazioni sociali e delle modalità di svolgimento di un conflitto, distinguendo caso per caso. Inoltre bisogna prendere coscienza che ogni scatto fotografico appartiene a un preciso contesto retorico che ne orienta la ricezione: «le fotografie delle vittime di guerra – sostiene – sono anch'esse una sorta di retorica. Reiterano. Semplificano. Scuotono. Creano l'illusione del consenso».¹² Woolf, secondo Sontag, finisce in sostanza per commettere due errori. Il primo è quello di riesumare un «noi» che aveva decostruito con grande acume nella prima parte del suo discorso, mentre «non si dovrebbe mai dare un “noi” per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri».¹³ Il secondo riguarda l'incapacità di cogliere la finalità propagandistica delle immagini. Siamo sicuri, si chiede infatti l'intellettuale statunitense, che le foto descritte con tanta attenzione ai dettagli più atroci «avrebbero potuto soltanto promuovere il rifiuto della guerra? Senza dubbio potevano anche incoraggiare una maggiore militanza in favore della Repubblica. Non era forse quello il loro scopo?». Sontag ribadisce qui con forza quanto già evidenziato in *On Photography*, ma le sue argomentazioni e i suoi esempi, a distanza di quasi trent'anni, si arricchiscono dell'esperienza di spettatrice televisiva oltre che di acuta lettrice delle retoriche iconotestuali tipiche dello scenario ipermediale della contemporaneità.

In realtà si possono fare molti usi delle innumerevoli opportunità che la vita moderna fornisce per guardare – a

¹² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* [2003], trad. it. di P. Dilonardo, Milano, Mondadori, 2011, p. 9.

¹³ Ivi, p. 10.

distanza, attraverso il mezzo fotografico – il dolore degli altri. Le fotografie di un'atrocità possono suscitare reazioni opposte. Appelli per la pace. Proclami di vendetta. O semplicemente la vaga consapevolezza, continuamente alimentata da informazioni fotografiche, che accadono cose terribili.¹⁴

Tutto dipende dal con-testo, dal discorso visivo e verbale che ne veicola il senso. Sontag si impegna infatti nelle pagine seguenti a mostrare, attraverso vari esempi fototestuali, come l'insieme delle parole e delle strategie comunicative che le hanno generate possano mutare di segno la percezione di una o più immagini. Ma ciò che colpisce in questo confronto, al di là delle pur reali distinzioni prospettiche, è che entrambe le autrici considerino il mezzo di rappresentazione fotografica un dispositivo il cui funzionamento alimenta una relazione biunivoca fra *ethos* e *pathos*, che costituisce il filtro attraverso il quale la società fa un'esperienza "mediata" delle sofferenze e delle atrocità più lontane. Inoltre entrambe, l'una attraverso l'*exemplum* concreto della propria scrittura foto-saggistica, l'altra attraverso il richiamo a vari casi di pratiche fototestuali, mostrano di avere coscienza delle strategie retoriche sottese a tali combinazioni mediali. Quel che Sontag afferma nelle pagine seguenti, alludendo a un uso più consapevole dei processi di risemantizzazione delle immagini belliche, per esempio in un fototesto come quello di Ernst Friedrich, *Krieg dem Krieg!* (*Guerra alla guerra*, 1924), potrebbe valere senz'altro anche per l'ambivalente struttura iconotestuale proposta da Woolf. Nelle *Three Guineas*, infatti, la complessità che sfugge a Sontag (e non per sua colpa) è in realtà affidata alla raffinata dialettica fra le foto descritte e quelle inserite in mezzo alle pagine, le quali – come è stato notato da Maggie Humm – rappresentano i «feticci del simbolico»¹⁵ contro i quali si erge ogni parola

¹⁴ Ivi, p. 15.

¹⁵ Maggie Humm, *Memory, Photography and Modernism. The "dead bodies and ruined houses" of Virginia Woolf's Three Guineas*, "Signs", vol. XXVIII,

scritta da Woolf. Le «icone morte del patriarcato», che sfilano in quelle foto, reagiscono con l'atto mnestico ed efrastico che rievoca gli scatti della Guerra di Spagna, nell'intento di «sovertire i generi del discorso letterario e le pratiche retoriche di costruzione del discorso pubblico».¹⁶ Lo sbeffeggiamento e la condanna dell'ideologia militarista, che Sontag attribuisce alle didascalie in quattro lingue (tedesco, francese, olandese e inglese) che orientano il senso delle fotografie selezionate da Friedrich da rotocalchi e periodici di ogni genere, nel caso di Woolf si realizzano attraverso l'accostamento fra gli scatti evocati e quelli posti nella cornice della pagina. In entrambi i casi è proprio lo spazio semantico di negoziazione dello scarto intermediale che va esplorato per cogliere il posizionamento dello sguardo autoriale. È insomma la triangolazione dei poli del regime scopico della fotografia che veicola le rifrazioni fra scelte estetiche e postura etica, solo provando a sciogliere le linee di tensione fra immagini, sguardi e dispositivi è possibile cogliere “la morale della favola” dei fototesti, affidata all'*in between* fra sistemi semiotici differenti, accostati l'un l'altro attraverso precise conformazioni retoriche e scelte poetiche. Isolando ciascuna delle polarità, attraverso opportuni esempi, si intende mostrare dunque le relazioni fra sollecitazioni etiche e risonanze emotive messe in campo dal gioco di rimandi fra parole e fotografie.

L'abc delle immagini

Il primo livello da prendere in esame per comprendere il sostrato etico delle narrazioni accompagnate da fotografie riguarda infatti l'orizzonte della ricezione, che appare – come è emerso per esempio dall'accostamento delle posizioni espresse da Woolf e da Sontag – estremamente problematico perché rivela l'assoluta inconsapevolezza delle retoriche specifiche dei

n. 2 (2003), p. 647.

¹⁶ G. Carrara, *Storie a vista*, cit., p. 140.

discorsi visivi e ancor più di quelle relative alle configurazioni intermediali. Friedrich (come Woolf, del resto) pur inventando una trama iconotestuale che (re)iscrive il senso delle fotografie apparse su rotocalchi e riviste entro una visione del mondo coerentemente antimilitarista, non sembra avere coscienza della non neutralità dell'immagine fotografica. Si propone infatti di «presentare la vera faccia della guerra, quella fedele alla sua natura» grazie alla capacità dell'«obiettivo fotografico» di coglierne il suo significato più autentico anche se «un po' per caso, un po' per intenzione». L'«occhio inesorabile e incorruttibile della macchina fotografica» mostra nelle pagine da lui composte «immagini della trincea e della fossa comune, della "vita da palcoscenico", del "campo d'onore" e di altri "idilli" del "Grande Tempo"»¹⁷ per smascherare la retorica bellicista attraverso le «dichiarazioni di fatto» (diremmo ancora con Woolf) offerte dagli orrori incasellati nella cornice delle foto, accompagnate per lo più da stringate didascalie che creano un'ulteriore messa in quadro. Nella premessa, che costituisce una sorta di appello «ai popoli di tutte le Nazioni!», la dedica sbeffeggia i potenti della terra, «speculatori della guerra», «parassiti e guerrafondai», chiamati in causa ciascuno secondo il proprio ruolo nella catena di comando (un po' come nelle foto che illustrano *Three Guineas*): «ai re, agli imperatori, ai presidenti, ai ministri, ai generali di tutti i paesi. Dedico questo libro a tutti i preti che benedicono le armi e glorificano la guerra»,¹⁸ continua Friedrich, invitando tutti a mostrare e a leggere nell'orrore dei volti sfigurati dei soldati feriti la condanna di ogni conflitto. Ancora come Woolf, l'autore di *Krieg dem Krieg!* da un lato afferma esplicitamente la trasparenza del medium fotografico e del suo contenuto morale, dall'altro nell'implicita struttura argomentativa del layout e della struttura fototestuale propone al contrario di svelare gli artifici e le

¹⁷ Ernst Friedrich, *Guerra alla guerra!* [1924], pref. di M. Ovidia, trad. it. di D. Barattin, San Gavino Moreale (VS), WoM edizioni, 2022, p. 15.

¹⁸ Ivi, p. 16.

mistificazioni orchestrate dai registi della drammaturgia della guerra. L'intento pedagogico, espresso nell'appello a educare i bambini alla pace, si completa con l'invito ai lettori a imparare a decifrare il vero contenuto delle immagini. Molti dei fototesti di quell'epoca provano insomma a fare i conti con l'impreparazione rispetto alle capacità di decrittazione di un sistema di segni non contemplato dai protocolli formativi canonici. Da questo punto di vista *Kriegsfibel* (*L'Abicì della guerra*, 1955) di Bertolt Brecht rappresenta il caso più significativo perché si propone di fornire un prontuario per la decostruzione delle retoriche belliciste, proprio attraverso l'edificazione di una sofisticata struttura fototestuale che orienta e addestra lo sguardo di lettori e lettrici poco avvezzi alla lettura delle fotografie. Come si legge nella premessa firmata da Ruth Berlau:

Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è abituato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, che il capitalismo accuratamente e brutalmente conserva, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovvisto.¹⁹

Le immagini del secondo conflitto mondiale, delle vittime e dei carnefici, dei vincitori e dei vinti vengono inserite in uno schema abbastanza rigido che ri-orienta il senso attraverso il commento in versi scritto da Brecht per l'occasione: una foto per pagina e in basso un testo poetico. Alcuni scatti

¹⁹ Ruth Berlau, Premessa a Bertolt Brecht, *L'Abicì della guerra* [1955], introd. di M. Serra, trad. it. di R. Fertoni, Torino, Einaudi, 2002, s.n.p. Si cita qui di seguito dalla edizione italiana che differisce da quella originale tedesca e non presenta i numeri di pagina. Per una ricostruzione della storia editoriale e un'analisi più accurata della *Kriegsfibel* si rimanda a Tom Kuhn, *Beyond Death: Brecht's Kriegsfibel and the Uses of Tradition*, in J. Hillesheim, M. Mayer, S. Brockmann (eds. by), *Brecht and Death*, Madison, University of Wisconsin Press, 2007, pp. 69-89; Michele Cometa, *Kriegsfibel*.

presentano, incorporati nella propria cornice, anche le didascalie del periodico in cui erano stati pubblicati, con un effetto di sovrapposizione della dimensione verbale che esplicita la molteplice possibilità di lettura delle foto. L'interlocuzione con i destinatari del messaggio è espressa dal costante riferimento a un "tu" che chiama in causa il soggetto dello sguardo che si posa sulle immagini, dando voce al tempo stesso anche ai soggetti ritratti. Il fotoepigramma n. 15 per esempio raffigura tre soldati dell'«equipaggio di un bombardiere tedesco» (questa la didascalia posta in cima alla pagina) e il testo in calce realizza l'impossibile dialogo fra tali soggetti:

Sulla tua città eccoci arrivati,
 donna che trepidi per i tuoi bambini!
 Te e loro abbiamo scelto come bersagli,
 fu per paura, se ci chiedi i motivi.²⁰

È come se Brecht rendesse evidente quella che oggi viene definita da più parti l'«agentività»²¹ delle immagini per indicare l'implicito impatto relazionale, affettivo ed empatico delle fotografie. La scrittura performativa del drammaturgo tedesco concede infatti una presa di parola a Noske, Göring, Goebbels: i primi piani di questi signori della guerra sfilano (negli epigrammi nn. 24-26), dichiarando di essere l'uno «il cane sanguinario», l'altro «il clown macellaio», il «dotto-re» che «indottora le notizie». Ma accanto a questo sguardo

Per una definizione del fototesto novecentesco, in *Brecht e i media*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2013; Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia*, a cura di F. Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 52-55.

²⁰ B. Brecht, *L'Abicì della guerra*, cit., s.n.p..

²¹ Si veda per esempio quanto nota Barbara Grespi definendo l'agentività delle immagini quella «speciale forma di intenzionalità che dà alle immagini lo statuto di quasi persone non perché capaci di suscitare negli esseri umani vere e proprie passioni – più o meno forti e coscienti – ma perché capaci di stringere con loro relazioni in tutto simili a quelle interpersonali» (Barbara

intradiegetico, che ironicamente assume le responsabilità in prima persona, c'è anche una voce esterna che dichiara con severità la vera natura di «assassini» dei sei marescialli ritratti l'uno accanto all'altro con in calce alla foto i propri meriti (n. 30). Il testo brechtiano li condanna senza requie, ribaltando il senso della didascalia con un bilancio impietoso del costo delle loro medaglie al valore:

Sono sei assassini. Ora non allontanatevi
e non annuite mormorando pigramente: «Certo, è vero».
Smascherarli finora ci è costato:
una cinquantina di città e una generazione.²²

Si realizza nell'abecedario brechtiano quel che Sontag nota a proposito di *Guerra alla guerra*: un ribaltamento delle retoriche comunicative determinato dalla risemantizzazione attuata dal nuovo testo, che non nega il precedente ma ne svela inganni e mistificazioni. Quel che però a Sontag sfugge è che l'accostamento fra i due linguaggi, visivo e verbale, dipende anche dalla configurazione grafica e strutturale, che nel caso della *Kriegsfibel* riprende il modello dell'emblema – un modello che secondo Michele Cometa guida la lettura della pagina, con un protocollo unidirezionale, verticale, segnato da una forte istanza autoriale.²³ Lo studioso, nella mappatura delle tipologie fototestuali da lui proposta, distingue infatti fra retoriche dello sguardo (attente alla regole di lettura delle immagini oltre che delle parole), del layout (relative agli specifici supporti mediali, alla configurazione della cornice e alla struttura dell'impaginazione) e dei parerga e cioè della dimensione paratestuale, evidenziando la complessità della grammatica di queste tipologie di testi. Dalla combinazione di tali retoriche

Grespi, *Living picture*, in Barbara Grespi, Luca Malavasi, *Dalla parte delle immagini. Temi di cultura visuale*, McGraw-Hill Education, 2022, p. 19).

²² B. Brecht, *L'Abicì della guerra*, cit., s.n.p.

²³ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., pp. 93-97.

derivano le varie forme dei fototesti che Cometa riconduce a tre «idealtipi» (passibili di infinite combinazioni e ibridazioni): quello dell'emblema, del libro illustrato e dell'atlante. La *Kriegsfibel* rappresenta perfettamente il primo archetipo, per il recupero dello schema tripartito dell'emblematica barocca (*inscriptio*, *pictura* e *subscriptio*), in cui «prevale il ruolo dell'autore (o degli autori) e una retorica dello scambio fra le varie parti che costringe il lettore a una lettura/visione monodirezionale», con «effetti di lettura programmati, ancorché non univoci».²⁴ Uno degli esempi più riusciti, nota sempre Cometa, è il fotogramma n. 42, la cui *inscriptio* è incorporata dentro l'immagine, in quanto rappresenta il titolo della rivista *Life* che campeggia sullo scatto nel quale è ritratta una donna thailandese nascosta in un «rifugio antiaereo a Sichiengmai [che] scruta verso i bombardieri americani». L'effetto di tragica e ironica contrapposizione fra le prime due parti, fra la vita della titolazione e la postura di sepolta viva del soggetto rappresentato nella *pictura*,²⁵ è sintetizzata dalla *subscriptio*:

Per non essere scoperta e uccisa –
i padroni si azzuffavano nei cieli – tanta
gente si nascose sottoterra impaurita,
seguì le battaglie altrui a distanza.²⁶

Si tratta, come emerge da questo esempio, di un modello che si offre al tempo stesso come una proposta formale, etica e pedagogica, valida anche per altri contesti. Lo dimostrano molto bene Adam Broomberg e Oliver Chanarin con il loro *War Primer 2* (2011), che costituisce una riscrittura visiva della *Kriegsfibel*. Con un'operazione di *decoupage* finalizzata all'aggiornamento del discorso pacifista rispetto al nuovo orizzonte contemporaneo che si offre anche come verifica della efficacia

²⁴ Ivi, p. 93.

²⁵ Cfr. ivi, p. 90.

²⁶ B. Brecht, *L'Abici della guerra*, cit., s.n.p.

e della validità del metodo di lettura proposto da Brecht, i due artisti-fotografi britannici infatti presentano un'attualizzazione del panorama bellico sovrapponendo immagini della Guerra al terrore dei primi anni Zero a quelle scelte dallo scrittore tedesco, con un collage che lascia, a volte, intravedere e "agire" il primo strato del palinsesto intermediale (cioè le foto di "War Primer 1" con le didascalie originarie), mentre altre volte le nuove foto coprono integralmente quelle dell'ipotesto lasciando in vista soltanto i versi. Ciò che colpisce, in questo caso, è la ripresa dei principi brechtiani, in un capovolgimento dei codici mediali interessati. Se nel caso del *Kriegsfibel* gli epigrammi lirici cambiano di segno la lettura delle immagini, in questo caso sono le nuove foto che dilatano il campo semantico dei testi poetici, come di tutta la griglia fototestuale, confermando altresì la postura etica e politica volta alla demolizione delle mistificazioni delle retoriche belliciste. Come nota giustamente Angela Albanese, «l'iniziale dissonanza fra la fotografia e l'epigramma sembra non solo risolversi, ma rovesciarsi in una relazione di dialogo lirico e tragico e persino di intensificazione nel montaggio operato da Broomberg e Chanarin».²⁷

Si è potuto osservare dunque da questi pochi esempi che la configurazione della rete che lega immagini e parole nei fototesti, la loro grammatica e la loro sintassi racchiudono il posizionamento etico e non soltanto estetico rispetto alla realtà rappresentata. Georges Didi-Hubermann sostiene infatti che nell'«euristica brechtiana dell'esposizione storica prendere posizione equivale a prendere conoscenza. E tutto ciò avviene solo prendendo forma nella ritmicità stessa del montaggio di parole, gesti, episodi, immagini».²⁸ Se tale correlazione fra piano etico, cognitivo e formale messa in luce dallo studioso francese è già abbastanza evidente in riferimento al pattern dell'emblema, le altre due tipologie fototestuali individuate da Cometa aggiungono ulteriori sfumature

²⁷ Angela Albanese, *Abicì delle guerre: fototesti e riscritture tra Brecht e Broomberg-Chanarin*, "Arabeschi", n. 15 (gennaio-giugno 2020), p. 57.

²⁸ G. Didi-Hubermann, *Quando le immagini prendono posizione*, cit., p. 84.

alla complessità di tale correlazione anche perché permettono di accennare alle dinamiche innescate dalle altre polarità del regime scopico e cioè dagli sguardi e dai dispositivi.

Sguardi e dispositivi per condividere il dolore degli altri

Le retoriche degli sguardi dei fototesti chiamano in causa, sempre secondo Cometa, in primo luogo la specificità e le modalità del vedere fotografico (dettaglio, messa a fuoco, sfocato, primo piano, blow-up, panorama, istantanea o posa), che del resto risemantizza anche alcuni *topoi* letterari come il ritratto e il paesaggio.²⁹ Ma aprono anche la questione molto complessa dell'autorialità e della multifocalità della narrazione iconotestuale, con una vasta gamma di soluzioni che vanno dalla coincidenza alla divaricazione del punto di vista, in relazione alle differenze che derivano dalla identità o dallo sdoppiamento dei ruoli dello scrittore e del fotografo (o dei fotografi). La forma del libro illustrato si presta a problematizzare l'istanza etica dei foto-racconti in riferimento alla dimensione correlativa che la caratterizza: alla matrice ecfrastrica della «verbalizzazione di un'immagine» corrisponde quella illustrativa della «visualizzazione di un testo».³⁰ Alla logica verbocentrica e monoautorale della fototestulità emblematica, in cui come si è visto di fatto lo scrittore si appropria (più o meno indebitamente) del discorso visuale riorientandone il senso, può subentrare una sintassi fondata sul parallelismo, sulla conflittualità, o sul raddoppiamento delle visioni del mondo, che complicano di certo la lettura e la decodifica dei sistemi semiotici. Nel racconto *Vetri rosa* di Ornella Vorpsi (scrittrice e fotografa di origine albanese, che scrive da anni i suoi romanzi in lingua italiana e francese), per esempio, la poetica del frammento di origine fotografica tiene insieme in perfetta coerenza i cinque scatti posti in conclusione

²⁹ Cfr. M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 79.

³⁰ Ivi, p. 108. A proposito della dialettica fra ekphrasis e illustrazione fototestuale cfr. G. Carrara, *Storie a vista*, cit., pp. 78-87.

che ritraggono il suo corpo esposto all'obiettivo in pose sghembe, disarticolate e inscatolate nella cornice troppo stretta dell'inquadratura, che traducono perfettamente sul piano visivo la reificazione di un soggetto che racconta alcuni episodi della sua infanzia collocando il suo sguardo al di là della vita («Sono morta per caso»,³¹ questo l'incipit). La postura cadaverica della focalizzazione narrativa e fotografica offre al lettore una perfetta sintesi del *Leitmotiv* della morte che attraversa tutta l'opera dell'artista, la quale ha messo in mostra sulla pagina come nei suoi quadri il dolore della disappartenenza e dello sradicamento convocando tutti i codici estetici a sua disposizione. Anche in questo caso l'esposizione alla Storia (per citare ancora Didi-Hubermann) esibisce una sovrapposizione del piano estetico e di quello etico, ma in realtà non basta lo sdoppiamento delle figure autoriali per ottenere l'effetto opposto o per osservare nella modalità illustrativa una contrapposizione dialettica dei punti di vista. La collaborazione di Giorgio Vasta e di Ramak Fazel per la composizione di due fototesti (*Absolutely Nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* del 2016 e *Palermo. Un'autobiografia nella luce* del 2022) dimostra che nel parallelo racconto di luoghi (i deserti americani per il primo libro, e il capoluogo siciliano per il secondo), esplorati da prospettive distanti per la latitudine geografica e il linguaggio utilizzato, può trovarsi una possibile convergenza. L'empatia e l'amicizia da cui deriva la comune visione del mondo, che restituisce nello straniamento dello stile diegetico di Vasta e di Fazel la difficoltà di fare i conti con l'inconsistenza del presente, la vischiosità del passato e le opposte modalità di radicamento nel tempo e nello spazio, mettono in pagina una struttura fototestuale perfettamente bilanciata: all'apparente leggerezza e allegria dello sguardo del fotografo fa da contrappeso la profondità malinconica e desolata della voce dello scrittore, ma il distacco di entrambi rispetto al reale apre uno spazio di negoziazione del senso che invita a riflettere e a giudicare ciò che si vede e si legge.

³¹ Ornela Vorpsi, *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo, 2006, p. 2.

Se questo scarto fra i due sistemi di segni può sembrare più semplice nelle due forme finora prese in esame e cioè quella dell'emblema e quella dell'illustrazione, la «logica dell'atlante», implicando una «giustapposizione apparentemente arbitraria ma proprio per questo aperta alle rivelazioni di asincronie»,³² richiede la più grande attenzione del lettore, chiamato a «organizzare autonomamente il senso», attraverso interpretazioni «sempre più complesse e multidirezionali».³³ *L'innocenza degli oggetti* (2012) di Orhan Pamuk rappresenta un esempio lampante di tale complessità e si presta dunque come caso riassuntivo perfetto per chiudere questa provvisoria e approssimativa analisi della “morale della favola” dei fototesti. I differenti livelli di azione delle polarità del regime scopico, in questo catalogo di un museo “letterario”³⁴ (prima narrato e poi edificato dallo scrittore), nel suo esplicito rimando al modello warburghiano si presenta come prototipo ideale del ricco palinsesto di immagini, sguardi e dispositivi che possono costituire la trama intermediale di una narrazione costruita attraverso le fotografie. Pamuk si è cimentato infatti nella progettazione e nell'allestimento di uno spazio espositivo a Istanbul che è il risultato di una complessa e affascinante operazione transmediale. Nella finzione romanzesca de *Il Museo dell'innocenza* (2008) il protagonista Kemal raccoglie tutti gli oggetti che possono ricordargli l'amata Füsün e dopo la sua morte incarica lo stesso Orhan Pamuk (che si fa dunque personaggio) di scrivere la conclusione, costruire il museo e comporne il catalogo. Il Museo viene quindi prima immaginato nel romanzo, e poi realmente costituito secondo l'architettura prefigurata all'interno dell'opera letteraria, grazie a un meticoloso lavoro di raccolta o creazione di tutti gli oggetti

³² M. Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, cit., p. 103.

³³ Ivi, p. 94.

³⁴ Per una mappatura della tematizzazione letteraria di musei e collezioni si rimanda al recente studio di Corinne Pontillo, *Musei di carta. Esposizioni e collezioni nella letteratura contemporanea*, Roma, Carocci, 2022.

appartenenti alla collezione della protagonista della storia. *L'innocenza degli oggetti* si pone a conclusione di tale percorso ideativo e, pur nella bidimensionalità delle pagine che lo compongono, restituisce la dimensione materica dei manufatti, la profondità di campo dello spazio espositivo e delle sue teche nonché la tensione performativa dell'unico gesto creativo che l'ha generato. Tutto questo si determina attraverso una raffinata trama verbovisiva che corrisponde alla struttura del romanzo e invita il lettore a compiere una visita immaginaria dentro al museo. A ciascun capitolo del primo corrisponde una vetrina del secondo e un paragrafo del catalogo-atlante che utilizza i più vari modelli di layout: ogni pagina allestisce una tavola che organizza visivamente la collezione di oggetti commentati con l'accostamento di brani dell'ipotesto e di didascalie narrative o descrittive che guidano lo sguardo di lettori e lettrici e li invitano a perdersi dentro la storia di Kemal e Füsün, di Pamuk e della sua città. Il rispecchiamento fra autore, protagonista e voce narrante veicola così la rappresentazione della vocazione plurima nella quale si dibatte l'inquieta ricerca del versatile talento dello scrittore. La griglia fototestuale si offre inoltre come invito a entrare nel gioco di specchi in cui "colpa e innocenza" si riflettono sugli oggetti e sui gesti di selezione, collocazione, conservazione che ne fanno ricchissimi e plurisemantici strumenti del gioco narrativo. La tematizzazione di questo intreccio di sguardi e dispositivi della visione eleva al quadrato il meccanismo del posizionamento rispetto all'esposizione della storia. La stratificazione ipermediale che sostanzia la struttura del fototesto e della sua torsione performativa convoca vari dispositivi di rappresentazione figurativa: oltre alle foto, la pittura, il cinema, la scultura, l'architettura (dato che lo spazio museale è la prima macchina dello sguardo che agisce come guida per la lettura della collezione e del racconto contenuto in essa). La fotografia non appiattisce l'azione e la varietà dei media chiamati in causa per la costruzione di questo grandioso apparato memoriale teso a far coincidere la storia individuale e quella collettiva proprio

grazie alla multidirezionalità delle retoriche del layout, degli sguardi e dei parerga, che concorrono insieme a dare l'effetto dell'immersione in uno spazio reale e immaginario al tempo stesso. In sintesi, non potendo prendere in esame i diversi modi in cui agiscono i differenti dispositivi messi in pagina, ci si può limitare al solo esempio del topos della spettatorialità che accomuna fotografia e cinema. Lo «Spectator» è, del resto, uno dei possibili modi di porsi rispetto all'arte della camera oscura secondo Barthes e in uno dei passaggi decisivi del fototesto di Pamuk l'atto del guardare le immagini viene tematizzato come una sorta di rifrazione della finalità etica di tutta la costellazione transmediale da lui messa in atto. Nel passaggio, infatti, dalla teca cinquantadue alla cinquantatré (che allude alla costruzione di un immaginario formatosi nel riflesso dello specchio del grande schermo e che a sua volta costituisce una sorta di *mise en abyme* delle potenzialità di rispecchiamento di ogni linguaggio narrativo), viene condensata la riflessione sul senso del raccontare e riconoscersi nelle storie altrui, *Leitmotiv* verbo-visivo di tutto il catalogo. Dopo la doppia pagina occupata dal collage dei fotogrammi che mostrano i baci dei protagonisti dei tanti film visti da Kemal e Füsün nell'estate del 1976 (che si intitola «Un film sulla vita e le sue sofferenze deve essere sincero»), la vetrina successiva incornicia una serie di oggetti legati al ricordo di quelle visioni: la bottiglia di gassosa Meltem, una foglia ingiallita dei viali alberati di Istanbul (che segna la fine della stagione e, si potrebbe dire, dell'«età dell'innocenza»), un biglietto del cinema. Al centro del quadro campeggia un cuore di porcellana (riprodotto nella sua forgia anatomica), attraversato da una spaccatura all'interno della quale l'autore ha inserito un nastro rosso che sembra un rivolo di sangue (la teca 53 si intitola infatti «Il dolore di un cuore infranto e risentito non serve a nessuno»). Si tratta di un oggetto fondamentale, la cui evidente dominanza narrativa è segnalata dalla sua riproposizione in altre pagine del catalogo, come una rima visiva che tiene insieme le molte parti della complessa struttura formale

e tematica del testo. Una foto della pagina è riprodotta nelle illustrazioni del museo e un dettaglio ingrandito dell'oggetto è collocato anche verso la fine del percorso iconotestuale.³⁵ Ma la composizione non si limita a tale correlazione oggettuale, Pamuk infatti inserisce nella stessa vetrina anche due fotografie che suddividono la tavola in due piani: sullo sfondo una più grande ritrae la platea di una sala cinematografica gremita di spettatori che guardano verso il lettore; in primo piano, appesa fra la bottiglia e il cuore, un'altra fotografia più piccola rappresenta – quasi in controcampo – le sedie vuote di un cinema all'aperto nel quale campeggia uno schermo un po' decentrato. Nella pagina accanto si legge un brano intitolato *La magia degli oggetti* che rielabora alcune riflessioni presenti nel corrispondente capitolo del romanzo:

Ai cinema estivi, quelli all'aperto, si va per guardare sul grande schermo la storia del nostro cuore spezzato. Eppure, quando andiamo, siamo curiosi di conoscere la trama, come se già non la conoscessimo, e mentre mangiamo semi di zucca scrutiamo lo schermo – di solito non è una tenda, ma un muro intonacato di bianco – fino ad arrivare alle stelle del cielo. Guardando gli oggetti potremmo rivedere i nostri ricordi come dentro un film? [...] Noi portiamo nel nostro cuore la stessa speranza che cogliamo negli sguardi della gente [...]: man mano che la nostra anima si concentra sugli oggetti, possiamo sentire nel nostro cuore spezzato il mondo nella sua interezza e accettiamo le nostre sofferenze. Ciò che rende possibile questa accettazione è custodito negli sguardi degli spettatori: non è alla bottiglia di Gassosa che Kemal aveva conservato per anni vicino alla testiera del letto perché Füsün l'aveva sfiorata con le labbra, né al cuore di porcellana rotto che ci rivolgiamo, ma alla folla che c'è dietro, all'altro mondo, a un luogo fuori dal Tempo – a voi.³⁶

³⁵ Cfr. Orhan Pamuk, *L'innocenza degli oggetti*, trad. di B. La Rosa Salim, Torino, Einaudi, 2012, pp. 13, 94, 196, 257.

³⁶ Ivi, p. 195.

In questo inserto memoriale Pamuk riprende i pensieri di Kemal espressi nel romanzo, rievoca la malinconia e la consuetudine di mangiare semi di zucca su cui si era soffermato il protagonista, ribadisce la «strana fraternità» provata rispetto al pubblico, ma ciò che cambia, la vera novità, è la voce che esprime tali pensieri. Non è più soltanto quella dell'autore né del narratore, ma di un soggetto corale, un noi che si fonda sull'empatia scaturita dalla pratica dell'immedesimazione nelle storie altrui a cui abitua la visione cinematografica, nel porsi «davanti al dolore degli altri» (direbbe Susan Sontag) in una condizione di condivisione. La disposizione degli oggetti e degli schermi che svelano e nascondono, e i metadispositivi chiamati in causa per raccontare questa trasformazione dell'io in noi, realizzano dunque uno scambio multiprospettico. Sembra che tale discorso fototestuale amplifichi tematizzandolo il principio dell'«immaginazione letteraria» di cui parla Martha Nussbaum, riferendosi alla capacità che hanno i romanzi di farci entrare con la fantasia «nelle vite di persone lontane e di provare le emozioni correlate a una partecipazione di questo tipo».³⁷ La filosofa riprende a tal proposito la figura dello «spettatore imparziale» descritta da Adam Smith nel *Trattato dei sentimenti morali*, figura emblematica della compassione empatica e della sua postura etica. Lo spettatore delle tragedie, per Smith come per Nussbaum, prova le stesse emozioni degli attori (o dei personaggi dei romanzi – per la filosofa si tratta di modelli analoghi di ricezione), in virtù di esperienze e storie simili da lui vissute, ma la sua imparzialità morale deriva dall'essere privo (proprio in quanto lontano dalla scena) di quella

³⁷ Martha C. Nussbaum, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile* [1995], a cura di E. Greblo, trad. it. di G. Bettini, Milano-Udine, Mimesis, 2012, p. 30. Sulla dimensione etica ed empatica della fototestualità sarebbe necessario un approfondimento che non è consentito dallo spazio di questo contributo. A titolo esemplificativo dei rapporti fra letteratura ed emozioni si rinvia al quadro proposto da Stefano Ballerio in *Letteratura e emozioni*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di L. Neri, G. Carrara Roma, Carocci, 2021, pp. 343-356.

«particolare e spesso confusa intensità emotiva che potrebbe procurarci il pensiero che in gioco [...] sia davvero la nostra vita».³⁸ Il racconto fototestuale pare amplificare questa saldatura fra lettore e spettatore ed è proprio in questo caleidoscopico *interplay* di sguardi, in cui i livelli della narrazione come i confini fra finzione e realtà vengono continuamente infranti, che può realizzarsi l'«illusione del consenso».

³⁸ Ivi, p. 120.

Etica del racconto e metafore per la complessità¹

Marco Caracciolo
(Ghent University)

Introduzione

In uno dei più significativi recenti contributi nel dibattito sull'etica della narrativa, Hanna Meretoja ha affermato che la narrativa letteraria «functions as a medium of thought and imagination in which ethical questions are explored in their complexity and messiness, often offering radically new perspectives on them but no definitive answers».² Questo carattere aperto, mai concluso, della discussione di problemi etici implica quindi che non dovremmo aspettarci dalle opere letterarie esiti risolutivi o istruzioni esplicite. Meretoja caratterizza infatti la propria posizione in contrasto con quella tradizione intellettuale, rappresentata in maniera eminente da Wayne Booth e Martha Nussbaum, secondo la quale la letteratura servirebbe come strumento per coltivare una specifica sensibilità

¹ Traduzione di Marco Tognini. Testo originale: Marco Caracciolo, *Metaphorical Figures for Moral Complexity*, “New Literary History”, 55 (2024). L'autore ringrazia Johns Hopkins University Press per il permesso di traduzione.

² Hanna Meretoja, *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*, Oxford, Oxford UP, 2018, p. 28.

morale; nel lavoro di Nussbaum, per esempio, questa sensibilità sarebbe legata ai valori liberali su cui si fondano le moderne democrazie.³ Il tipo di lavoro etico che Meretoja associa alla narrativa letteraria non è invece legato a una specifica agenda morale: la letteratura, in questa prospettiva, permette di considerare le questioni morali “nella loro complessità e nel loro disordine”, ma non ci impartisce, né è auspicabile che lo faccia, lezioni morali. Come sottolinea poi Meretoja, «the ethical potential of narrative fiction lies more in the questions it poses and in shaping or refining our sense of the complexities of the moral space we inhabit than in the answers it proposes».⁴ Il punto è formulato da Meretoja in termini di «potenziale» poiché ella non intende suggerire che tutta la narrativa letteraria sia in grado di fornirci un’idea della complessità morale; questo accade solo in alcuni casi, dei quali il suo libro offre un’ampia gamma di esempi attraverso opere successive al 1945, con particolare riferimento a quelle che esplorano l’esperienza traumatica dell’Olocausto.

Del resto, il contenuto di un’opera narrativa non può mai essere completamente separato dalla sua dimensione formale; se la narrativa letteraria sonda la complessità etica, questo avviene senza dubbio sia grazie al contenuto tematico, sia per le strategie formali messe in atto a livello di stile e di struttura narrativa. Detto in maniera più chiara, la forma ha un ruolo centrale nel compito etico della letteratura, un punto che appare ampiamente riconosciuto anche da quella tradizione che collega la letteratura al perfezionamento morale e dalla quale Meretoja intende distanziarsi.⁵ Il presente contributo solleva

³ Wayne C. Booth, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley, Los Angeles e Londra, University of California Press, 1988. Martha Craven Nussbaum, *Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge, MA, Harvard UP, 1997; Ead., *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities*, Princeton e Oxford, Princeton UP, 2010.

⁴ H. Meretoja, *The Ethics of Storytelling*, cit., p. 135.

⁵ Si veda, ad esempio, questa osservazione di Martha Nussbaum: «Style itself makes its claims, expresses its own sense of what matters. Literary form

allora una questione all'apparenza semplice: quali sono le forme narrative che più di altre ci permettono di esplorare questa complessità etica? La mia risposta ha a che fare con l'interazione tra forme narrative e linguaggio metaforico; intendo infatti sostenere che le metafore creative, quando sono orchestrate secondo *cluster* o *pattern* strategici e sono situate all'interno della vita mentale dei personaggi, giocano un ruolo importante nel favorire un più profondo rapporto fra narrazione e complessità morale. La capacità creativa e il carattere situazionale della metafora sono due aspetti chiave, poiché non intendo sostenere che *ogni* espressione metaforica sia in grado di rendere la complessità. Come hanno mostrato gli studi sulla metafora, le metafore linguistiche sono onnipresenti nei discorsi, compresi quelli quotidiani, ma in molti casi esse non catturano l'attenzione del lettore o dell'interlocutore in quanto ormai altamente convenzionali. Al contrario, il discorso letterario è spesso associato a metafore che si discostano dal linguaggio quotidiano per la loro inventività e carica affettiva.⁶ È dunque l'uso creativo delle metafore in un contesto letterario di esplorazione della psicologia umana che, a mio avviso, si rivela promettente in relazione alla complessità etica.

In *Narrating the Mesh* ho sostenuto che la narrativa finzionale sia dotata di risorse formali che le permettono di approssimarsi alla complessità materiale della crisi climatica – dove per “materiale” intendo sia i processi fisici del sistema Terra, sia il crescente impatto catastrofico delle società industrializzate su questo sistema – o, per certi versi, di rievocare tale complessità.⁷

is not separable from philosophical content, but is, itself, a part of content – an integral part, then, of the search for and the statement of truth» (*Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford UP, 1990, p. 3).

⁶ Per una discussione su come la metafora letteraria si distanzi dai suoi usi quotidiani, si veda George Lakoff e Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

⁷ Marco Caracciolo, *Narrating the Mesh. Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021.

In questo caso, il fulcro della mia attenzione passerà dalla complessità materiale alla complessità etica, intendendo con ciò quelle situazioni “spinose” in cui è immerso l’agire umano e nelle quali non vi è una netta linea di demarcazione fra ciò che è giusto e ciò che non lo è. Seguendo Meretoja, vorrei suggerire che la narrativa finzionale sia particolarmente produttiva sul terreno dell’etica quando pone i lettori di fronte a queste situazioni. Le narrazioni che evocano complessità etica sono in grado, in modo peculiare, di favorire l’autoriflessione morale e di portare così alla luce valori e assunti presupposti nell’esperienza morale ma che restano solitamente, in buona parte, impliciti o nascosti.⁸

Parlando di dilemmi morali e complessità, può tornare alla mente un classico esperimento mentale della filosofia, noto come “problema del carrello” (*trolley problem*), che circola in diverse forme in contesti sia accademici che popolari. Innanzitutto, occorre notare come questi scenari filosofici si discostino decisamente dalla complessità che troviamo nella narrativa letteraria. Quindi, converrà introdurre brevemente il problema del carrello: si tratta di uno scenario nel quale, se il protagonista non agisce cambiando la traiettoria di un carrello ferroviario, cinque persone moriranno; cambiando invece la direzione del treno, morirebbe una sola persona, ma questa morte sarebbe tuttavia il risultato di un atto intenzionale, non di un incidente. La prima versione del problema fu formulata, seppur senza l’impiego dei termini “problema del carrello”, dalla filosofa Philippa Foot in un saggio del 1967.⁹ Verosimilmente, Foot non sospettava che il suo esperimento mentale avrebbe, nelle parole di David Edmonds, dato origine

⁸ I termini “etica” e “morale” possono alle volte riferirsi ad aspetti differenti dell’esperienza del giusto o dell’ingiusto, ma la distinzione è tutt’altro che chiara o universalmente accettata e pertanto in questo contributo li userò in maniera interscambiabile.

⁹ Philippa Foot, *The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect*, “Oxford Review”, 5 (1967), pp. 5–15.

a una «mini-academic industry and signal the start of a debate that continues to the present day».¹⁰ Il dibattito rientra nella categoria nota umoristicamente come “carrellologia” ed è stato oggetto di varie critiche; come accade in molti, se non in tutti, gli esperimenti mentali, il problema del carrello ci presenta una situazione conchiusa e altamente artificiale in cui i possibili esiti sono innanzitutto finiti, poiché abbiamo solo due opzioni disponibili, e del tutto prevedibili. È però difficile pensare che, nella densità dell’esperienza quotidiana, il ragionamento morale funzioni in questi termini, poiché gli effetti sono raramente conoscibili a priori. Come ha scritto Laura Martena in una critica del problema mossa da una prospettiva pedagogica, i filosofi che si occupano di carrellologia «*eliminate all contexts in which our actual moral reasoning and acting are embedded*».¹¹ Questa soppressione del contesto è la ragione principale per cui il problema del carrello può forse essere considerato un dilemma morale, ma non un’espressione di ciò che considero complessità morale: l’impostazione troppo nitida e artificiale del problema non permette infatti l’emergere di qualsiasi forma di complessità.

Al contrario, quel tipo di complessità e disordine che io e, presumo, Meretoja abbiamo in mente deriva da un’immersione in un contesto affettivo e incarnato. Si ha pertanto complessità morale ogni volta che delle tensioni morali sorgono in una situazione vissuta o immaginata intimamente, cioè vissuta o immaginata da chi è a conoscenza della sua storia, dei suoi portati affettivi e delle storie degli individui in essa implicati. Uso la formula “vissuta o immaginata” poiché questa familiarità può sorgere in diversi modi: attraverso il coinvolgimento diretto con la realtà (essendo per esempio testimoni diretti o

¹⁰ David Edmonds, *Would You Kill the Fat Man? The Trolley Problem and What Your Answer Tells Us about Right and Wrong*, Princeton, NJ, Princeton UP, 2015, p. 10.

¹¹ Laura Martena, *Thinking Inside the Box*, “Teaching Philosophy”, vol. 41, n. 4 (2018), p. 390.

facendo un'esperienza in prima persona), ma anche attraverso le esperienze che la letteratura e gli altri media narrativi ci consentono di immaginare. In entrambi i casi, l'esperienza della complessità etica richiede un impegno creativo ed emotivo sostenuto, non di certo lo scenario schematico pensato dalla carrellologia. Questo tipo di coinvolgimento non appartiene dunque in maniera esclusiva al dominio della letteratura, ma la letteratura e le altre pratiche artistiche eccellono nel dar vita a forme di attenzione che lo rendono possibile.

Secondo il filosofo John Gibson,

literary works do not offer conceptual knowledge, if by this we mean that they offer an elaboration of the nature of some aspect of our world, delivered, as it were, in a propositional package. [...] If they embody a form of understanding, it will consist in a more literal act of embodiment – namely, in the capacity of a literary narrative to give substance to the range of values, concerns, and experiences that define human reality.¹²

Gibson legge questo «atto di incarnazione» attraverso la nozione di “riconoscimento” (*acknowledgment*) elaborata da Stanley Cavell, che si riferisce a una comprensione affettivamente connotata di ciò che si gioca in una situazione, anche da un punto di vista etico.¹³ La letteratura, per Gibson, non ha dunque a che fare, in primo luogo, con una conoscenza di tipo proposizionale o concettuale, poiché predilige la singolarità rispetto alle affermazioni e alle regole generali. Piuttosto, per citare nuovamente Gibson, una «finely textured presentation of human activity and circumstance» consente di portare alla luce quei valori che orientano l'agire umano e di contemplarli a una distanza di sicurezza che ci viene garantita dalla

¹² John Gibson, *Fiction and the Weave of Life*, Oxford and New York, Oxford UP, 2007, p. 116.

¹³ Cfr. Stanley Cavell, *Knowing and Acknowledging*, in Id., *Must We Mean What We Say?*, New York, Scribner's, 1969, pp. 238-66.

finzionalità della rappresentazione.¹⁴ Questo spazio di riconoscimento è anche adatto a creare, o a rafforzare, esperienze della complessità morale che sorgono ogni volta che vi sia una tensione o uno slittamento nei valori che sono immaginativamente chiamati in causa in una determinata situazione.¹⁵

Nella prossima sezione, per meglio articolare l'idea della complessità morale e per esplorarne i fondamenti affettivi, prenderò le mosse da ciò che ha scritto Cora Diamond a proposito della “difficoltà della realtà”.¹⁶ Prendendo spunto dalle opere di J.M. Coetzee e Ted Hughes, Diamond suggerisce che la letteratura si trovi in una posizione migliore rispetto alla filosofia per affrontare e mettere alla prova esperienze di *impasse* morale. Di seguito, tornerò circolarmente alla questione formale dalla quale sono partito, ovvero in quale modo la narrativa letteraria possa meglio rendere e rievocare la complessità morale. La mia risposta a questa domanda, semplice solo all'apparenza, sarà qui necessariamente parziale. Tuttavia, per rispondere occorrerà affrontare alcuni punti emersi nell'ambito delle discussioni sul rapporto fra narrativa e metafora. Come sosterrò, le narrazioni che hanno a che fare con la complessità morale tendono a essere strutturate attraverso espressioni metaforiche che contribuiscono a rendere più densa la situazione esistenziale dei personaggi, mettendo in luce quei conflitti e quelle aspirazioni che attraversano le loro esistenze morali. Queste metafore formano una “paranarrativa” (*paranarrative*), secondo la terminologia di Benjamin Biebuyck e Gunther Martens, che amplifica la portata immaginativa di un racconto.¹⁷ Inoltre,

¹⁴ J. Gibson, *Fiction and the Weave of Life*, cit., p. 142.

¹⁵ Liesbeth Korthals Altes offre una ricca e utile discussione su come l'interpretazione abbia a che fare con la negoziazione dei valori in *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Narrative Fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.

¹⁶ Cora Diamond, *The Difficulty of Reality and the Difficulty of Philosophy*, “Partial Answers”, vol. 1, n. 2 (2003), pp. 1-26.

¹⁷ Gunther Martens e Benjamin Biebuyck, *Channelling Figurativity Through Narrative. The Paranarrative in Fiction and Non-Fiction*, “Language and

questa paranarrativa permette di traslare la complessità morale in immagini concrete come il groviglio, la voragine e il fantasma, le quali saranno al centro del caso di studio che tratterò nell'ultima sezione, ovvero il racconto *Flower Hunters* (2016) della scrittrice statunitense Lauren Groff.

Cora Diamond e la difficoltà della realtà

Se messa a confronto con buona parte della filosofia analitica di stampo anglosassone, l'opera filosofica di Cora Diamond risulta perlopiù eccentrica. Come ha scritto Maria Balaska nell'introduzione a un volume che raccoglie alcuni saggi dedicati all'etica di Diamond, «unlike what happens in traditional moral theory, ethics in Diamond's work is not demarcated with reference to certain concepts that are supposedly distinctively moral, like goodness, right, duty, obligation, virtue».¹⁸ Si può dire, correndo il rischio di un'eccessiva semplificazione, che la filosofia analitica pratica un sistematico depauperamento dei problemi per ridurli al loro scheletro concettuale, secondo una tendenza che abbiamo già visto operante nella formulazione e nella discussione del problema del carrello. È indubbio che, in molte situazioni, questo approccio sia produttivo; d'altra parte, è anche utile resistere alla tentazione della semplificazione concettuale. Il saggio di Diamond sulla difficoltà della realtà, che contiene una delle principali articolazioni del suo pensiero morale, dimostra la validità di questa seconda opzione.

L'inizio del saggio resta piuttosto sul vago, limitandosi ad annunciare che l'argomentazione riguarda «a range of phenomena» che sarà illustrato attraverso due esempi, entrambi tratti da opere letterarie.¹⁹ La prima è una poesia di Ted Hughes, in cui la voce narrante guarda una fotografia di sei giovani uomini

Literature», vol. 22, n. 3 (2013), pp. 249-62.

¹⁸ Maria Balaska, *Introduction*, in *Cora Diamond on Ethics*, ed. by Maria Balaska, Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2021, p. 1.

¹⁹ C. Diamond, *The Difficulty of Reality*, cit., p. 1.

che siedono accanto a un vecchio muro, nel 1914; il fulcro della poesia sta nel fatto che questi uomini moriranno di lì a poco nella Prima Guerra Mondiale, cosicché il poeta si trova immerso in questa apparente tensione fra la vitalità di questi uomini, rappresentata nella fotografia, e la consapevolezza della loro morte prematura. Il secondo esempio proviene invece da un testo narrativo di J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, in cui l'autore sudafricano immagina che una scrittrice, Elizabeth Costello, tenga una conferenza sui diritti degli animali in un college del Midwest.²⁰ In questo modo, Coetzee dà vita a un sofisticato gioco metafinzionale, in quanto il libro è basato sul testo di una conferenza da lui tenuta a Princeton, nel 1997, nel contesto delle *Tanner Lectures on Human Values*. L'attenzione di Diamond si focalizza dunque sul provocatorio parallelo che, nel racconto di Coetzee, Costello traccia fra la sofferenza animale nell'industria della carne e l'Olocausto. Il paragone non può che risultare estremamente controverso e numerosi personaggi del racconto mostrano tutta la loro indignazione nei confronti dell'osservazione di Costello. Ma questo tipo di reazione rifletterebbe, secondo Diamond, un fraintendimento fondamentale: Costello non starebbe infatti offrendo un'argomentazione filosofica in favore dei diritti animali, ma starebbe semplicemente mostrando «the limits of thinking, the limits of understanding, in the face of all that she is painfully aware of».²¹

Diamond chiarisce dunque che, proprio come non dovremmo aspettarci un'argomentazione filosofica da Costello, così non dovremmo essere tentati di intendere il racconto di Coetzee come una lezione morale a proposito dell'uccisione degli animali. Coetzee, scrive Diamond,

gives us a view of a profound disturbance of soul, and puts that view into a complex context. What is done by doing so

²⁰ John Maxwell Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton, Princeton UP, 1999.

²¹ C. Diamond, *The Difficulty of Reality*, cit., p. 7.

he cannot tell us, he does not know. What response we may have to the difficulties of the lectures, the difficulties of reality, is not something the lectures themselves are meant to settle.²²

Questo ci riporta ai due temi che erano emersi nelle pagine precedenti: innanzitutto, l'importanza della ricchezza del contesto per il modo in cui la letteratura porta avanti la propria interrogazione morale, che richiede il riconoscimento, per citare Gibson, del fatto che i valori etici e la posta in gioco siano incorporati in una situazione concreta di interazione umana; inoltre, come già sosteneva Meretoja, la riluttanza, o forse l'incapacità, della letteratura di trovare risposte alle questioni morali che essa stessa solleva.

Insomma, quali sono gli effetti, in termini morali, del racconto di Coetzee? Per spiegare l'operazione etica di *The Lives of Animals*, la discussione di Diamond si avvale del concetto di "esposizione" (*exposure*) introdotto da Stanley Cavell.²³ L'esposizione, scrive Diamond spiegando il termine, si riferisce all'accettazione «of not being in what I may take to be the ideal position, what I want or take myself to want».²⁴ Per Diamond, il più chiaro esempio di esposizione in *The Lives of Animals* è la scena in cui, alla domanda se il suo vegetarianismo «comes out of moral conviction», Costello replica: «I'm wearing leather shoes [...]. I'm carrying a leather purse».²⁵ L'esposizione comporta l'ammissione dell'incapacità di vivere all'altezza di certi standard morali, mostrando quindi una contraddizione fra i valori professati e quelli praticati. Inoltre, questa contraddizione è anche una forma di implicazione personale in un problema morale, un concetto che Diamond non usa ma che sembra altresì rilevante; Costello si riconosce come ciò che

²² Ivi, 11.

²³ Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

²⁴ C. Diamond, *The Difficulty of Reality*, cit., p. 21.

²⁵ J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, cit., p. 43.

Michael Rothberg chiama un “soggetto implicato” (*implicated subject*), ovvero come un individuo che partecipa della violenza, una violenza verso gli animali non umani in questo caso, indipendentemente dal fatto che questa violenza sia o non sia intenzionale e indipendentemente dalla consapevolezza del soggetto in merito a questa sua implicazione.²⁶

Esporsi significa inoltre riconoscere un terreno comune fra lei stessa e quegli animali di cui evoca la morte e che paragona in modo controverso all'Olocausto; del resto, lo spiega la stessa Costello nel corso del racconto: «“I am not a philosopher of mind but an animal exhibiting, yet not exhibiting, to a gathering of scholars, a wound, which I cover up under my clothes but touch on in every word I speak”». ²⁷ Questa “ferita” è un riconoscimento di come la nostra stessa natura di animali ci leghi al destino degli animali non umani attraverso i tratti comuni della mortalità e della vulnerabilità. L'esposizione di Costello della sua ferita, costituita dal fardello della sua implicazione personale in questo problema morale, è centrale per il paradosso etico che lei stessa articola. Diamond definisce questo paradosso “la difficoltà della realtà”.

Avendo introdotto le idee di esposizione e implicazione, possiamo ora riconsiderare l'analogia tracciata da Costello fra Olocausto e industria della carne. Coetzee non ci chiede certamente di prendere questa analogia in maniera letterale o problematica; del resto, nemmeno la protagonista lo fa. Piuttosto, il lettore si trova di fronte a tre posizioni etiche fra le quali sembra esservi una tensione irrisolvibile: il riconoscimento dell'eccezionalità della sofferenza umana nel contesto della storia del ventesimo secolo; la presa d'atto della vulnerabilità che ci accomuna agli animali non umani, segno della nostra stessa natura animale; la comprensione dell'immensa portata delle sofferenze che le società industrializzate infliggono agli

²⁶ Michael Rothberg, *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford, Stanford UP, 2019.

²⁷ J.M Coetzee, *The Lives of Animals*, cit., p. 26.

animali non umani. La difficoltà della realtà viene esperita nel momento in cui tentiamo di conciliare queste visioni e i valori che le sottendono senza però riuscire a ricomporle in piena sintonia.

Sebbene Diamond non pensi alla difficoltà esclusivamente in termini morali, dovrebbe ormai esser chiara la natura etica di questa difficoltà, soprattutto nell'esempio di Coetzee. Nel suo saggio, Diamond aveva precedentemente tentato di definire la difficoltà come «experiences in which we take something in reality to be resistant to our thinking it, or possibly to be painful in its inexplicability, difficult in that way, or perhaps awesome and astonishing in its inexplicability».²⁸ Discutere le analogie e le differenze fra la principale tragedia morale del Novecento e il modo in cui trattiamo gli animali non umani è un'esperienza di questo tipo.

Questa difficoltà fonde e complica la differenziazione fra due domini che gli esperimenti mentali tengono, e sono proprio concepiti per tenere, ben distinti: il giudizio etico e la conoscenza storica, la quale è di natura intrinsecamente affettiva. La narrazione di Coetzee prende in considerazione il contesto: evoca le esperienze passate di Costello, espone le sue carenze morali, traccia le relazioni che Costello intrattiene con altri personaggi e mette in mostra una pluralità di risposte alla sua controversa idea, alcune delle quali sono filosofiche, mentre altre sono piuttosto personali ed emotive. Questa strutturazione del racconto genera una complessità morale in cui il lettore si trova immerso, una complessità che sfocia persino nel disordine, per usare nuovamente il termine di Meretoja, ma non offre nessuna risposta esplicita su come questa difficoltà possa essere risolta. Inoltre, la complessità morale che questo racconto di Coetzee riesce a creare non può in alcun modo essere separata dalla natura contestuale e situazionale delle questioni che solleva. Questa connessione fra la complessità e la natura situazionale della conoscenza spiega molto del potenziale della

²⁸ C. Diamond, *The Difficulty of Reality*, cit., pp. 2-3.

letteratura nell'indagine etica; è, questa, una delle ragioni che spingono Diamond, una filosofa, ad appoggiarsi a due esempi letterari per formulare il suo concetto di difficoltà della realtà.

Forma, metafora e paranarrativa

L'immaginazione letteraria pone in risalto il concreto e il singolare; nella narrativa, i riferimenti spaziali, il contesto temporale e il racconto delle vite mentali dei personaggi contribuiscono alla "densità" esperienziale delle situazioni immaginate, una densità che contribuisce a dare vividezza immaginativa e intensità affettiva alle situazioni stesse.²⁹ L'impatto esperienziale di questa singolarità non dipende soltanto dal *chi*, dal *cosa*, dal *quando* e dal *dove* della rappresentazione narrativa, ma anche dal *come*, cioè da strutture espressive ricorrenti che contribuiscono a informare il significato. In altre parole, la forma della narrazione è centrale nella negoziazione di tutti gli aspetti del significato letterario, incluse quelle esperienze di difficoltà e implicazione alle quali mi riferisco parlando di *complessità morale*.

Quali sono le forme letterarie che creano e amplificano questo senso della complessità? La questione, a prima vista, può sembrare troppo ampia e non pretendo di risolverla in questo contributo. Tuttavia, è sensato partire considerando che il secondo esempio di Diamond sulla difficoltà della realtà, cioè *The Lives of Animals* di Coetzee, è una narrazione dotata di una forte auto-consapevolezza e nella quale Costello agisce, in qualche modo, come portavoce dell'autore; come si era già notato, il racconto si basa infatti su una serie di conferenze sul tema dei valori umani tenute da Coetzee stesso. In più, lo statuto finzionale dei discorsi di Costello permette

²⁹ Per un approfondimento sulla metafora della densità, si veda Marco Caracciolo e Karin Kukkonen, *With Bodies. Narrative Theory and Embodied Cognition*, Columbus, Ohio State UP, 2021, pp. 40-43. Kukkonen e io abbiamo indagato la metafora e, più in generale, l'immaginazione letteraria in una prospettiva cognitiva di tipo *embodied*.

all'autore di prendere le distanze dalla protagonista, introducendo così una forte componente di ambiguità e la possibilità di un distanziamento ironico, che contribuiscono a complicare lo sforzo interpretativo del lettore. Anche nella sua forma pubblicata in volume, il testo appare dunque ambiguo, poiché gioca sul crinale fra fiction e non fiction, configurandosi come un racconto che appare in una collana della Princeton University Press e seguito da alcune "riflessioni" di intellettuali di fama come Marjorie Garber e Peter Singer. A operare qui è la logica formale dell'incastro: le idee di Costello sono inserite in una cornice finzionale, la quale è a sua volta inserita all'interno di un paratesto che normalmente assoceremmo ad opere non finzionali (la conferenza di Coetzee, o il libro *The Lives of Animals*). L'ambiguità creata da questa struttura riguardo al genere testuale è parte integrante della sofisticatezza formale dell'opera: accompagnando la toccante evocazione della vita di Costello ad opera di Coetzee, questa complessità formale va di pari passo con la complessità delle questioni morali sollevate dal racconto.

Tuttavia, l'incastro non è l'unico dispositivo formale attraverso cui la narrativa letteraria può parlare della complessità morale. Questo ci porta direttamente alla questione del linguaggio metaforico, ovvero al ruolo che questo linguaggio, che comprende anche le metafore creative della letteratura, ricopre nella strutturazione e nella gestione dell'esperienza della complessità. Quando qualcuno descrive una certa situazione come "complessa" sta già in effetti utilizzando una metafora etimologica che deriva dal latino "complexi", ovvero "intrecciato insieme": molteplici individui, entità o processi che sono interconnessi in un modo che non consente interpretazioni lineari della forma "X è la causa di Y" e scompagina qualunque possibilità di ottenere un esito o una concatenazione chiari.³⁰ Similmente, la stessa complessità tende a essere descritta attraverso metafore ormai piuttosto convenzionali come quella

³⁰ Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/complesso1/>.

del “groviglio”, della “palude” o del “pantano”, espressioni che rimandano a una certa dimensione vischiosa, a un’impossibilità di separare le parti che compongono una situazione. Potremmo anche notare, di passaggio, che lo stesso concetto di “implicazione”, utilizzato nella discussione sull’articolo di Diamond, è etimologicamente legato alla complessità e suggerisce anch’esso un simile tipo di indivisibilità. Del resto, questa tendenza all’uso della metafora è tutt’altro che sorprendente; come hanno a più riprese sostenuto i linguisti cognitivi che hanno operato sulla scia dei lavori di George Lakoff e Mark Johnson, il linguaggio metaforico tende a portare idee astratte al livello di oggetti e interazioni più concrete.³¹ Così, un “groviglio”, che può essere per esempio di fili o di capelli, è l’equivalente incarnato, riportato su scala umana, di una situazione aggrovigliata; l’uso di questa metafora ci permette di governare la complessità imponendole una forma spaziale più facilmente afferrabile. Nella terminologia della linguistica cognitiva, queste forme sono “schemi immaginativi” (*image schemata*), figure del pensiero derivate dalla percezione quotidiana che permettono ai parlanti di costruire significati astratti.³² Groviglio, pantano e anche il disordine di cui parlava Meretoja sono dunque metafore riferite e combinate a schemi immaginativi di connessione e inclusione: i componenti di una

³¹ George Lakoff e Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago e Londra, University of Chicago Press, 1980. Si veda anche Elena Semino: «Cognitive metaphor theorists emphasize that target domains typically correspond to areas of experience that are relatively abstract, complex, unfamiliar, subjective or poorly delineated, such as time, emotion, life or death. In contrast, source domains typically correspond to concrete, simple, familiar, physical and well-delineated experiences, such as motion, bodily phenomena, physical objects and so on» (*Metaphor in Discourse*, Cambridge, Cambridge UP, 2008, p. 6).

³² Si veda Beate Hampe, *Image Schemas in Cognitive Linguistics: Introduction*, in *From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics*, ed. by Beate Hampe e Joseph E. Grady, Berlino, De Gruyter, 2005, pp. 1-12.

situazione sono connessi in un modo che rende impossibile operare una distinzione, concettuale o affettiva, fra di loro e si giunge perciò a un'*impasse*, cioè a un senso di immersione o inclusione nella situazione stessa.

Queste associazioni schematiche pervadono il discorso quotidiano, mentre il linguaggio letterario può complicarle inventando nuove metafore per la complessità. Dopotutto, il linguaggio metaforico creativo gioca numerosi ruoli nello storytelling letterario ed è stato associato con lo straniamento e con il rafforzamento della dimensione affettiva.³³ In alternativa, ed è questa la possibilità che vorrei esplorare qui, la letteratura può dare nuova linfa alle metafore convenzionali sulla complessità, come quelle discusse sopra, incorporandole in situazioni che richiedono un pieno riconoscimento della profondità o della tensione morale. Tipicamente, questo inserimento ha a che fare con un collegamento fra l'uso delle metafore e la coscienza di un personaggio o del narratore. In un articolo importante, Elena Semino e Kate Swindlehurst si sono soffermate sul modo in cui le metafore e le similitudini sono d'aiuto nel delineare le vite mentali dei personaggi di finzione.³⁴ Esse si richiamano al concetto di "stile della mente" (*mind style*) elaborato da Roger Fowler, che denota il modo in cui vengono stilisticamente presentate le caratteristiche ricorrenti dell'esperienza di un personaggio (percezione, personalità, ecc.).³⁵ Semino e Swindlehurst sostengono che «consistent

³³ Sulla differenza di frequenza fra metafore convenzionali e metafore creative in letteratura e in altri regimi discorsivi, si veda Andrew Goatly, *The Language of Metaphors*, New York e Londra, Routledge, 2011, pp. 333-40. Per ulteriori discussioni, si veda anche Elena Semino e Gerard Steen, *Metaphor in Literature*, in *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, ed. by Raymond W. Gibbs, Cambridge, Cambridge UP, 2008, pp. 232-46.

³⁴ Elena Semino e Kate Swindlehurst, *Metaphor and Mind Style in Ken Kesey's One Flew Over the Cuckoo's Nest*, "Style", vol. 30, n. 1 (1996), pp. 143-66.

³⁵ Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, London, Methuen, 1977.

metaphorical patterns can be employed to project a characteristic and partly deviant mind style». ³⁶ In particolare, quando si discostano dal linguaggio ordinario o dalle metafore convenzionali, le metafore e le similitudini letterarie sollecitano risposte affettive che possono favorire o rafforzare il coinvolgimento del lettore con il personaggio, in svariati modi: ad esempio, possono accrescere la simpatia e spingere all'assunzione della prospettiva altrui, dando vita all'illusione di avere accesso all'interiorità dei personaggi finzionali, ma possono anche creare distanza immaginativa, se i valori insiti nel linguaggio metaforico si scontrano con i valori del lettore stesso. ³⁷ Allo stesso modo, il linguaggio metaforico informa le reazioni dei lettori nei confronti dei personaggi in termini morali, in quanto esso può fornire un'idea di ciò che Diamond descrive come esperienze di implicazione, vulnerabilità e difficoltà. In altre parole, le metafore che danno corpo alla psicologia dei personaggi permettono al lettore di apprezzare la complessità morale delle situazioni finzionali. ³⁸

Quando Costello descrive se stessa come «an animal exhibiting, yet not exhibiting, [...] a wound», non fa altro che utilizzare una metafora di questo tipo: la ferita indica sia una fragilità fisica (la mortalità) che una mancanza intellettuale (l'incapacità di parlare tramite il linguaggio dei filosofi). ³⁹ Come abbiamo visto, questa ferita metaforica implica Costello nella stessa difficoltà morale che ella sta articolando, poiché

³⁶ E. Semino e K. Swindlehurst, *Metaphor and Mind Style*, cit., p. 164.

³⁷ Cfr. Marco Caracciolo, *Phenomenological Metaphors in Readers' Engagement with Characters: The Case of Ian McEwan's Saturday*, "Language and Literature", vol. 22, n. 1 (2013), pp. 60-76; Id., *Strange Narrators in Contemporary Fiction: Explorations in Readers' Engagement with Characters*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016, cap. 1.

³⁸ La metafora ha questo effetto sia se il personaggio in questione è umano, sia se è non umano; infatti, il linguaggio metaforico può essere utilizzato per colmare, attraverso l'immaginazione, il divario fra il mondo umano e quello non umano. Cfr. M. Caracciolo, *Narrating the Mesh*, cit., cap. 6.

³⁹ J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, cit., p. 26.

indica una vulnerabilità che Costello condivide con gli animali non umani. In se stessa, quella della ferita non è una metafora particolarmente originale o suggestiva. Eppure, inserita nel contesto del racconto di Coetzee, essa spicca, sia durante la lettura che nell'interpretazione, in quanto cristallizza la comprensione del lettore in merito all'ambigua posizione morale di Costello e alla difficoltà che la sottende.

Quando le metafore sono rappresentate in una maniera così esplicita nel discorso letterario, esse divengono figure per la complessità, ovvero forme stilistiche che approfondiscono e mettono in luce la complessità morale di una narrazione. Esse danno maggiore profondità alla complessità presentandoci forme spaziali o sensoriali che traducono la singolarità dell'esperienza del personaggio: in questa prospettiva, le metafore "addensano" il nostro coinvolgimento con un personaggio, fornendoci lumi su molteplici aspetti, talvolta anche contraddittori, del suo essere.⁴⁰ Ma queste raffigurazioni mostrano inoltre la complessità guidando l'interpretazione dei lettori, aiutandoli cioè a riconoscere *altri aspetti*, questa volta *non metaforici*, che contribuiscono a dar vita alla complessità. Un esempio ci è fornito dal passaggio, discusso da Diamond, in cui Costello ammette di indossare scarpe di pelle nonostante sia vegetariana; la metafora della ferita espone ed illumina questa contraddizione, invitandoci a leggerla come un'ulteriore manifestazione della difficoltà morale esperita dal personaggio. In altre parole, la metafora singola può ergersi sopra il suo immediato co-testo e fornire una guida per interpretare l'intera situazione morale ed esistenziale del personaggio.

Questa idea si collega del resto a più ampie argomentazioni intorno al rapporto fra narrativa e metafora. Se la metafora creativa è universalmente vista come un contrassegno stilistico della narrativa letteraria, è forse meno ampiamente riconosciuto l'impatto diretto che il linguaggio metaforico può avere sulla

⁴⁰ Sulla metafora e il coinvolgimento con i personaggi, cfr. M. Caracciolo, *Phenomenological Metaphors*, cit.

rappresentazione narrativa e sull'interpretazione. Per teorizzare questo impatto, Gunther Martens e Benjamin Biebuyck utilizzano, sulla scorta del lavoro di Luz Aurora Pimentel, il concetto di "paranarrativa".⁴¹ A loro avviso, la paranarrativa consiste «of figurative forms that anticipate and/or alter the very agency subtending the construction of the diegetic universe». ⁴² Più concretamente, le metafore possono arricchire, complicare o persino minare i significati che emergono da altri aspetti della narrazione come i personaggi, la trama o il setting spaziale.⁴³

Questo è particolarmente vero quando le metafore, o le similitudini, sono utilizzate in maniera orchestrata, attraverso giustapposizioni e contrasti che catalizzano l'attenzione del lettore e generano nuovi significati. Ad esempio, l'articolo di Semino e Swindlehurst si basa sull'analisi di *One Flew Over the Cuckoo's Nest* di Ken Kesey, un romanzo permeato di un linguaggio metaforico derivante dal «familiar but threatening domain of machinery». ⁴⁴ Siccome le metafore e le similitudini "macchiniche" emergono ripetutamente nel romanzo sia in relazione alla società che al corpo umano, esse mettono il lettore a confronto con una visione del mondo che è sia altamente coerente che idiosincratca. Per il narratore, qualunque cosa, compresa la sua stessa coscienza ansiosa, può essere paranoicamente intesa come una macchina destinata a schiacciarlo. Queste metafore derivanti dal dominio delle macchine creano ciò che Martens e Biebuyck chiamano "paranarrativa", la quale agisce come un binario, o una traccia, separato della storia, incrementandone così la complessità formale attraverso

⁴¹ Luz Aurora Pimentel, *Metaphoric Narration: The Paranarrative Dimension of A la recherche du temps perdu*, Toronto, University of Toronto Press, 1990.

⁴² G. Martens e B. Biebuyck, *Channelling Figurativity*, cit., p. 250.

⁴³ Sul modo in cui «patterns of conceptual metaphors in narrative texts act as thematic structuring devices», con esempi tratti da racconti di Henry James, si veda anche Yanna Popova, *Stories, Meaning, and Experience*, New York, Routledge, 2015, p. 156.

⁴⁴ E. Semino e K. Swindlehurst, *Metaphor and Mind Style*, cit., p. 151.

risonanze o tensioni che sorgono nell'interazione immaginativa del lettore con il protagonista. Queste risonanze o tensioni possono avere una rilevanza morale che va molto oltre ciò che singole metafore lessicali, com'era il caso della ferita di Costello, possono conseguire. In particolare, quando contribuisce a problematizzare o ad arricchire la posizione morale del lettore nei confronti del protagonista, la paranarrativa può aumentare la complessità morale che emerge da aspetti non legati alla dimensione metaforica della narrazione, come nella situazione narrativa in prima persona di *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. Nel prossimo paragrafo, illustrerò questa idea attraverso un *close reading* del racconto di Lauren Groff, *Flower Hunters*.

«*An Eden of dangerous things*»

Come la maggior parte dei racconti di Groff, *Flower Hunters* è intriso di ansie per la catastrofe ambientale, quel genere di ansie che sono sempre più espresse dal filone della letteratura contemporanea noto come “Anthropocene fiction” o “cli-fi”.⁴⁵ La protagonista del racconto di Groff è una giovane donna che vive in un'anonima città della Florida, combattendo con la depressione e con ciò che potremmo chiamare eco-ansia. La sua mente vaga continuamente intorno a immagini di catastrofi climatiche, una preoccupazione così intensa e debilitante che inizia a pesare sulla sua vita privata. Veniamo infatti a sapere che di recente si è alienata le simpatie della sua migliore amica, Meg, chiamandola nel bel mezzo della notte per dar voce alle sue preoccupazioni sulla scomparsa della barriera corallina nel Golfo del Messico. La vicenda ha luogo due

⁴⁵ Per ulteriori discussioni su queste categorie, si vedano Adam Trexler, *Anthropocene Fictions. The Novel in a Time of Climate Change*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2015; Axel Goodbody e Adeline Johns-Putra, *Introduction*, in *Cli-Fi. A Companion*, ed. by Axel Goodbody e Adeline Johns-Putra, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 1-19

settimane dopo questa chiamata, con i ricordi del litigio ancora freschi nella mente della protagonista, che Groff delinea in maniera accurata attraverso l'uso della focalizzazione interna. La particolare difficoltà della realtà nella quale la protagonista è immersa combina la crisi ecologica di portata planetaria, le ansie della maternità e la storia traumatica del colonialismo. Gli "indicatori di tono" (*tonal cues*), per usare la terminologia di Molly Hite, sono pressoché assenti;⁴⁶ siamo quindi invitati a seguire da vicino le ruminazioni della protagonista, ma la guida narratoriale che riceviamo per orientare la nostra risposta affettiva nei confronti della sua situazione è limitata. Il racconto richiama alla mente la discussione di Hite sulla letteratura modernista in quanto, proprio come *Mrs. Dalloway* di Virginia Woolf, esso si confronta con la «affective uncertainty».⁴⁷

Come vedremo, questa incertezza è parte della complessità morale e si raccoglie intorno ad alcune espressioni metaforiche utilizzate da Groff. Tuttavia, occorre prima spendere ancora qualche parola sulla trama. La vicenda ha luogo nella notte di Halloween, come annunciato già dalla prima frase: «It is Halloween; she'd almost forgotten».⁴⁸ La protagonista si affanna per trovare dei costumi per i suoi due figli prima che il loro padre, suo marito, li porti fuori per dolcetto-o-scherzetto. Lei se ne sta a casa con il suo cane e legge alcune pagine dei *Travels* di William Bartram, un naturalista del diciottesimo secolo; fra di essi è compreso il resoconto di una Florida di epoca pre-coloniale. Apprendiamo così che un capo dei Nativi Americani, nei pressi dell'attuale Micanopy, aveva soprannominato

⁴⁶ Molly Hite, *Tonal Cues and Uncertain Values. Affect and Ethics in Mrs. Dalloway*, "Narrative", vol. 18, n. 3 (2010), pp. 249-75. Secondo la definizione di Hite, gli indicatori di tono sono «textual markers that prompt readers to have one affective response rather than another—a response like sympathy, condescension, irritation, suspicion, approval—and to make conscious or unconscious evaluations accordingly» (ivi, p. 249).

⁴⁷ Ivi, 250.

⁴⁸ Lauren Groff, *Flower Hunters*, in Ead., *Florida*, New York, Penguin, 2018, p. 155.

Bartram “Puc-Puggy”, ovvero “Cacciatore di fiori” (*Flower Hunter*) nella lingua della tribù. La protagonista allora si chiede: «what would bright-eyed Puc-Puggy have seen of Florida before the automobile, before the airplane, before the planned communities, before the swarms of Mouseketeers? A damp, dense tangle. An Eden of dangerous things». ⁴⁹ Le due metafore correlate, la Florida come groviglio e come un ossimorico “Eden pericoloso”, sono particolarmente produttive nel racconto di Groff. La prima, in particolare, insieme ad altre due immagini, quella della voragine e del fantasma, che appariranno successivamente nella vicenda, costituisce il nucleo di ciò che potremmo definire la sua paranarrativa. Il concetto di paranarrativa esprime così l’interazione fra le forme metaforiche (groviglio, voragine, fantasma) che guidano l’interpretazione del lettore in merito alla complessa situazione morale in cui si trova la protagonista.

Ovviamente, se le consideriamo in se stesse, astraendole dalla situazione narrativa, nessuna di queste metafore è innovativa o sorprendente; è il fatto che siano concretamente incorporate nella storia di Groff e nella psicologia della protagonista che ci aiuta a chiarire la difficoltà che lei stessa esperisce.

Il groviglio, lo si è già notato, è un’immagine della complessità, di cose che coesistono in modo inseparabile e disordinato, senza che si dia una concreta prospettiva di risoluzione. Ci viene detto che queste sono «cose pericolose» e un senso di minaccia pervade la storia, un senso che si accentua nel momento in cui il dolcetto-o-scherzetto dei bambini viene interrotto da una forte tempesta. La protagonista teme che le abbondanti piogge portino al collasso del terreno su cui posa la casa; ha infatti già notato ciò che lei descrive come un «baby sinkhole», ⁵⁰ ed è qui che il secondo elemento della paranarrativa entra in gioco. L’associazione metaforica fra “voragine” e “baby” può sembrare di primo acchito un mero riferimento

⁴⁹ Ivi, p. 160.

⁵⁰ Ivi, p. 165.

alle dimensioni, ma procede di pari passo e rafforza un altro tema portante del racconto di Groff, ovvero i recenti ricordi della maternità della protagonista e, in parallelo, le sue paure rispetto al futuro dei figli in tempi destabilizzati dalla crisi ecologica. La voragine, una prefigurazione delle future catastrofi climatiche, è perciò strettamente interconnessa con il peso delle responsabilità morali della protagonista nel garantire un futuro vivibile ai propri figli, una preoccupazione del tutto comune all'interno del movimento ambientalista.⁵¹

Il seguente passaggio della storia fonde queste preoccupazioni attraverso un'enumerazione che diviene via via sempre più ansiosa:

She is frightened of climate change, this summer the hottest on record, plants dying all around. She is frightened of the small sinkhole that opened in the rain yesterday near the southeast corner of her house and may be the shy exploratory first steps of a much larger sinkhole. She is frightened of her children, because now that they've arrived in the world she has to stay here for as long as she can but not longer than they do.⁵²

Questa esplicita articolazione delle peggiori paure della protagonista tenta di separare le responsabilità morali della genitorialità da quelle della difesa dell'ambiente; essa separa, attraverso la struttura elencativa, gli interessi antropocentrici da quelli biocentrici.⁵³ Ma l'elenco è complicato dalla metafora della voragine come *baby* di cui ci si deve occupare, un'immagine rafforzata dall'ulteriore riferimento metaforico ai primi

⁵¹ Si veda, per esempio, David Wallace-Wells, *Parenting the Climate Change Generation*, "New York Magazine", 20 dicembre 2018, <<https://nymag.com/intelligencer/2018/12/parenting-children-generation-of-climate-change.html>>.

⁵² L. Groff, *Flower Hunters*, cit., p. 161.

⁵³ Sulla distinzione fra ragione antropocentrica e ragione biocentrica, si veda Peter H. Kahn, *The Human Relationship with Nature. Development and Culture*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999.

timidi passi esplorativi della voragine/bambino. Insomma, l'uso della metafora porta a un'ibridazione delle responsabilità morali verso il pianeta e verso i figli.⁵⁴ Questa strategia metaforica diviene così specchio dell'incapacità della protagonista di conciliare i doveri morali relativi alla prole con quelli, potenzialmente contrastanti, verso il mondo non umano: «ora che sono al mondo», le preoccupazioni genitoriali devono avere la precedenza; eppure, il benessere dei figli dipende anche da quello che sembra l'insormontabile problema della prevenzione del catastrofico cambiamento climatico, un problema in cui la protagonista è implicata ma che, allo stesso tempo, non ha, o almeno ritiene di non avere, modo di risolvere, a causa della complessità e della portata planetaria della questione.

La voragine assume inoltre ulteriore significanza e significato nel momento in cui viene interiorizzata e diviene una sorta di controfigura simbolica della depressione della protagonista, che le impedisce colpevolmente di passare la notte di Halloween con i figli: «the thought of the sinkhole is like a hole in the mouth where a tooth used to be. She prods and prods the sinkhole in her mind».⁵⁵ Ponendosi all'intersezione fra drammi personali e catastrofe planetaria, la voragine è una forma spaziale, un varco apertosi in verticalità, che connette due domini del groviglio morale e affettivo in cui si trova la protagonista, ovvero le ansie della genitorialità e quelle del collasso ecologico.

In ogni caso, un terzo filone metaforico viene coinvolto nella paranarrazione, andando a complicare ulteriormente la coppia groviglio/voragine. La protagonista ha infatti una

⁵⁴ Questo genere di amalgama concettuale è evidenziato da Gilles Fauconnier e Mark Turner nella loro descrizione del linguaggio metaforico in Gilles Fauconnier e Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002. Per un'applicazione della teoria del *blending* all'analisi letteraria, si veda il volume edito da Ralf Schneider e Marcus Hartner, *Blending and the Study of Narrative: Approaches and Applications*, Berlino, De Gruyter, 2012.

⁵⁵ L. Groff, *Flower Hunters*, cit., p. 165

relazione immaginaria con Bartram, l'autore del diario di viaggi settecentesco, la cui presenza è descritta attraverso la metafora del "fantasma", un'immagine di certo influenzata dal contesto halloweeniano. Le parole di Bartram, a più riprese citate nella storia, delineano una storia naturale della Florida e pongono l'attenzione sulla vitalità del mondo non umano. La protagonista elogia il modo in cui «he lets himself be full animal, a sensualist, the way he finds glory in the body's hungers and delights. Florida, Bartram's ghost has been trying to tell her all along, is erotic».⁵⁶ Le reazioni corporee di Bartram si contrappongono alle ansie della protagonista per la distruzione ecologica; esse evocano nostalgicamente un tempo in cui era possibile immergersi nella bellezza della natura senza sentirsi in colpa per la sua distruzione. Parallelamente, la descrizione che Bartram fa della natura di una Florida pre-coloniale suggerisce le violenze poi perpetrate dagli antenati della protagonista. È perciò implicito che, diversamente da Bartram, i tanti coloni europei arrivati dopo di lui fossero tutto tranne che pacifici cacciatori di fiori.

Anche il passato ha le sue rivendicazioni morali, che rimandano alla storia del colonialismo e alla cancellazione delle culture dei Nativi Americani. È, questa, una storia in cui la protagonista stessa è implicata: al senso di colpa ecologico, si aggiunge perciò la colpa per l'impresa coloniale. Il fantasma apparentemente benigno di Bartram introduce così questa scomoda presenza del passato e crea una tensione con la bellezza lussureggiante della natura che circonda la protagonista. La metafora del fantasma aggiunge così profondità temporale alle interconnessioni del groviglio e alla verticalità minacciosa della voragine. Il fantasma spiega inoltre l'ossimoro che funge da definizione per la Florida, ovvero un «Eden di cose pericolose»: la contraddizione fra i piaceri dei sensi e la violenza è al

⁵⁶ Ivi, p. 167. Questa descrizione richiama la fenomenologia del mondo naturale delineata da David Abram in *The Spell of the Sensuous. Perception and Language in a More-Than-Human World*, New York, Vintage, 1997.

cuore dell'immaginazione storica e morale che la protagonista ha di questo luogo.

La paranarrativa della storia è dunque composta da tre filoni principali, ognuno dei quali basato sia su dettagli diegetici che sul linguaggio metaforico. Il primo, in larga misura rappresentato dal groviglio, indica le esigenze della genitorialità e la necessità di fornire ai figli della protagonista un futuro vivibile. Il secondo, cioè la voragine, allude alle forze ambientali e personali che mettono a rischio questo stesso futuro. La voragine è un'entità innanzitutto fisica, ma è anche un richiamo metaforico alla necessità di impedire il collasso ecologico causato dal cambiamento climatico, un problema senza una chiara soluzione all'orizzonte e la cui portata minaccia di sopraffare la protagonista. La voragine funge inoltre da metafora per la depressione che accresce il suo senso di paralisi morale. Il terzo filone, che ruota attorno al fantasma di Bartram, fonde la storia naturale della Florida con quella coloniale, così come unisce due modi affettivi differenti nel rapporto con la natura: l'apprezzamento sensuale e il senso di colpa ecologico. Per quanto meno esplicitamente fisico rispetto al groviglio e alla voragine, il fantasma assume comunque una dimensione spaziale, in quanto la presenza/assenza di Bartram è sovrapposta al mondo moderno a cui appartiene la protagonista.

L'interazione delle forme dà quindi origine alla paranarrativa metaforica del racconto di Groff; groviglio, voragine e fantasma sono sia singole metafore lessicali che figure spaziali che offrono una guida al lettore che si ritrova a navigare nell'intrico e nelle contraddizioni della vita etica della protagonista, cioè nella difficoltà della realtà che esperisce. Come abbiamo visto, la paranarrativa sussume un certo numero di espressioni metaforiche che complicano e rendono più profonda e articolata quella che potrebbe sembrare, a prima vista, una semplice storia di depressione e malessere materno. Attraverso questa paranarrativa, il testo di Groff è in grado di dar vita a una situazione di notevole complessità morale che si basa su un atto di riconoscimento, nel senso di

Cavell e Gibson, ovvero sul riconoscimento dei valori insiti in un certo numero di realtà materiali ed emotive: ciò che vi è in gioco nell'essere genitori in tempi di crisi ambientale, il peso emotivo che si avverte di fronte agli scenari funesti che circolano sui media, ma anche le contraddizioni di un luogo, la Florida, in cui le bellezze naturali e i violenti lasciti del colonialismo si uniscono, dando vita a una sensazione di disagio. In appena quindici pagine, il racconto traccia un quadro dettagliato e vibrante della situazione esistenziale della protagonista e, pur focalizzandosi su un singolo personaggio, l'opera di Groff delinea una rete di relazioni che si estende alla famiglia e persino alla storia precoloniale della Florida. Ne deriva un senso di incertezza morale, un'*impasse* più che una spinta all'azione, amplificata del resto dall'assenza di indicatori di tono, per utilizzare nuovamente la terminologia di Hite, che orientino il coinvolgimento del lettore nella direzione di un giudizio morale. La conclusione del racconto, in cui la protagonista sta per telefonare al marito, raffigura ciò che potremmo vedere come l'inizio di un'azione morale, ma lo fa, anche in questo caso, in un modo assai ambiguo.⁵⁷

Per buona parte della storia, la complessità è vissuta dalla protagonista come una forza debilitante, soverchiante più che liberatoria; essa nutre la sua depressione e pesa sulle sue relazioni personali, come il suo matrimonio o la sua amicizia con Meg. Per il lettore, al contrario, la paranarrativa può essere un'occasione in più, in quanto si rivela opportunità di riflessione sullo strano modo in cui convergono passato e futuro, sulla maniera in cui si fondono preoccupazioni personali e planetarie in un'epoca in cui la crisi ecologica si fa sempre più incombente.⁵⁸

⁵⁷ Significativo il commento della protagonista, con cui il racconto si chiude: «Well, nobody can say that I'm not trying» (L. Groff, *Flower Hunters*, cit., p. 169).

⁵⁸ Si veda la mia discussione sulla risposta dei lettori di fronte all'incertezza climatica che emerge nella narrativa contemporanea in Marco Caracciolo,

Conclusioni

Ho sostenuto, come punto di partenza di questo contributo, che la narrativa letteraria può porre problemi etici senza però risolverli. La letteratura può solo fornire strumenti per ciò che Gibson chiama, sulla scorta di Cavell, “riconoscimento”, un riconoscimento della posta in gioco morale dell’azione umana e di come essa sia in relazione con i contesti storici e i significati affettivi. Anche Cora Diamond, sempre sulla scorta di un riferimento a Cavell, vede la letteratura come una forma privilegiata per mettere in scena i dilemmi di ciò che lei chiama “la difficoltà della realtà”, ovvero un’esperienza di tensione o conflitto morale in ultima istanza irrisolvibile; in altre parole, un’esperienza della complessità morale che non ammette soluzioni semplici. Grazie al paragone contrastivo con il problema del carrello discusso dai filosofi analitici, ho potuto chiarire il modo peculiare in cui la narrativa, anziché proporre alternative morali binarie e preconfezionate, si focalizza sulla natura situazionale e contestuale della vita etica. In questa prospettiva, il soggetto risulta sempre implicato in responsabilità e in storie che trascendono la sua individualità morale, ma contribuiscono a determinare il significato della sua esperienza. Ho suggerito che, grazie alle sue peculiarità, l’immaginazione letteraria gode di un ruolo privilegiato per comprendere ed esprimere questa forma di implicazione, che è etimologicamente, affettivamente ed eticamente legata alla complessità.

Il principale contributo di questo lavoro consiste nell’aver messo in luce il ruolo che le forme letterarie giocano nel dare forma alla complessità morale; nello specifico, ho delineato le interazioni che occorrono fra la rappresentazione narrativa (personaggi, luoghi, ambientazione temporale, trama ecc.) e la metafora. Il concetto di paranarrativa articola il modo in cui le scelte metaforiche guidano e rafforzano l’impatto di un

racconto in termini affettivi, per esempio rendendo più profondo il coinvolgimento immaginativo del lettore con il protagonista, come ci ha suggerito lo studio del racconto di Lauren Groff. La complessità morale è legata alla complessità delle forme letterarie; nella narrativa, questa complessità formale è data sia dalla organizzazione generale della narrazione, come nel caso della struttura a cornice e dell'ibridazione dei generi in *The Lives of Animals* di Coetzee, sia dalla configurazione, opportunamente orchestrata, del linguaggio metaforico. Ho posto particolare attenzione alle immagini del groviglio, della voragine e del fantasma che si trovano nel racconto di Groff per il modo in cui, grazie alla combinazione di verticalità, implicazione e assidua presenza del passato, esse cristallizzano la difficile situazione della protagonista. Queste metafore, così come altri filoni metaforici a cui sono sottese, fungono quindi da rappresentazioni narrative della complessità, in quanto le forme spaziali permettono ai lettori di comprendere la specifica difficoltà della quale la protagonista fa esperienza. Chiaramente, la narrativa letteraria ha a disposizione anche altri mezzi per raffigurare la complessità ed essi non sono sempre di natura metaforica. In ogni caso, come ho mostrato in questo contributo, la metafora creativa gioca un ruolo importante nel situare la complessità morale all'interno della vita mentale dei personaggi e, in generale, della narrativa letteraria.

Indice dei nomi

- Abram, David, 179n
Accardi, Carla, 23
Agnellini, Francesco, 143n
Albanese, Angela, 146, 146n
Albertini, Rosanna, 32n
Alfieri, Vittorio, 96
Amiel, Henri-Frédéric, 51, 51n, 52n, 53, 57, 57n, 58, 58n, 59
Andreoli, Annamaria, 43n, 49n, 51n
Ardovino, Adriano, 74n
Attanasio, Elisa, 24n
Attwell, David, 9, 9n
Atwood, Margaret, 73n
- Bachelard, Gaston, 57, 57n, 58
Bachtin, Michail, 10, 32n, 40, 40n, 42, 42n, 45, 45n, 47n
Balaska, Maria, 162, 162n
Balatresi, Jacopo, 86n
Ballerio, Stefano, 16n, 153n
Banfield, Ann, 54, 55n
Banotti, Elvira, 23
Barengi, Mario, 122, 122n
Barrès, Maurice, 61, 62, 62n
Barthes, Roland, 151
Bartram, William, 175, 176, 179, 180
Baskin, Jon, 82, 82n
Baudelaire, Charles, 18, 39
Belpoliti, Marco, 109n, 112n, 115, 115n, 121, 121n, 122, 126, 126n, 129n
Berlau, Ruth, 142, 142n
Bertini, Francesco, 86n
Bettini, Giovanna, 153n
Bianchi, Augusto Guido, 46, 46n, 47n, 48, 48n
- Biebuyck, Benjamin, 161, 161n, 173, 173n
Binswanger, Ludwig, 58
Booth, Wayne C., 48, 48n, 155, 156n
Borlenghi, Aldo, 116, 116n, 118
Boswell, Marshall, 64, 66, 66n
Bottini, Adriana, 136n
Bourdieu, Pierre, 17, 18, 117
Bourget, Paul, 10, 39, 39n, 40, 41, 41n, 42, 43, 43n, 50, 50n
Bouvier, Nicolas, 33
Brecht, Bertolt, 142, 142n, 143, 143n, 144n, 145n, 146
Brockmann, Stephen, 142n
Broomberg, Adam, 145, 146
Brunetta, Manuela, 24n
Brunetti, Enrico Castreca, 85n
Burn, Stephen J., 64n, 66n, 67n, 71, 76n, 78n
Busi, Aldo, 19
- Calasso, Roberto, 39, 39n
Calepio, Pietro, 95n, 120
Calvino, Italo, 116, 120, 120n, 121n, 125, 130
Canonici Fanchini, Ginevra, 85n
Capote, Truman, 8, 9
Capriolo, Ettore, 133n
Capuana, Luigi, 48, 48n
Caracciolo, Marco, 13, 74, 74n, 75, 75n, 81, 81n, 155n, 157n, 167n, 171n, 172n, 181n
Carrara, Giuseppe, 134n, 135n, 140n, 147n, 153n
Carrère, Emmanuel, 7, 7n, 8-10, 22, 23, 33, 34, 34n, 35-37, 37n, 38

- Cassata, Francesco, 109n, 119n, 124n, 126n
 Castracani, Castruccio, 101
 Cavell, Stanley, 13, 160, 160n, 164, 164n, 181, 182
 Cerati, Roberto, 126, 129
 Chanarin, Oliver, 145, 146
 Chiappa, Giovan Battista, 85n
 Coetzee, John Maxwell, 8, 9, 9n, 161, 163, 163n, 164, 164n, 165, 165n, 166-168, 171n, 172, 183
 Coglitore, Roberta, 134n
 Cohn, Dorrit, 10, 23, 23n, 27n, 31n, 40, 40n, 41n
 Colli, Giorgio, 49n
 Cometa, Michele, 13, 134n, 136n, 142n, 144, 144n, 145-147, 147n, 149n
 Corabi, Gilda, 85n
 Corneille, Pierre, 95n, 100, 100n
 Cottin, Sophie, 98, 99
 Coureil, Giovanni Salvatore de, 11, 86-91, 93, 101, 104
 Cozzi, Alfio, 53n
- D'Annunzio, Gabriele, 10, 43, 43n, 44, 44n, 45, 46, 46n, 48, 48n, 49, 49n, 50, 50n, 51, 51n, 52, 52n, 53, 53n, 54n, 55, 55n, 56, 56n, 58, 58n, 60, 60n, 61n, 62, 62n
 De Michelis, Cesare, 45n
 De Tipaldo, Emilio, 85n
 Defert, Daniel, 58n
 Diakoulakis, Cristoforos, 72n
 Damilla, Demetrio, 85n, 87n
 Diamillo Müller, Demetrio, *v.* Damilla, Demetrio
 Diamond, Cora, 13, 161, 161n, 162, 162n, 163, 163n, 164, 164n, 165, 166, 166n, 167, 169, 171, 172, 182
 Didi-Huberman, Georges, 143n, 146, 146n, 148
 Dilonardo, Paolo, 138n
- Donnarumma, Raffaele, 17n, 18n, 20n, 37n
 Dostoevskij, Fëdor, 45, 60
 Dumesnil, René, 15n
- Edmonds, David, 158, 159n
 Ellison, Ralph, 73n
 Ercolino, Stefano, 28n
 Ewald, François, 58n
- Fauconnier, Gilles, 178n
 Fazel, Ramak, 148
 Ferrero, Guglielmo, 46, 46n
 Ferri, Pietro Leopoldo, 85n
 Fertonani, Roberto, 142n
 Feydeau, Ernest, 17
 Fiorentino, Francesco, 143n
 Flaubert, Gustave, 8-10, 15, 15n, 16, 16n, 17, 18
 Florian, Jean-Pierre Claris de, 86-88, 88n
 Foot, Philippa, 158, 158n
 Forestier, Louis, 43n
 Foster, E.M., 76n
 Foucault, Michel, 46, 58, 58n
 Fougère, Marie-Ange, 43n
 Fowler, Roger, 170, 170n
 Friedrich, Ernest, 13, 139, 140, 141, 141n
 Fruttero, Carlo, 120, 120n, 121n
 Fusillo, Massimo, 28n
 Fusini, Nadia, 136n
- Gaddis, William, 71
 Garber, Marjorie, 168
 Garboli, Cesare, 27n, 37n
 Garritano, Giuseppe, 45n
 Genette, Gérard, 10, 23
 Giacom, Maria Rosa, 45n
 Giancotti, Matteo, 24n
 Gibellini, Pietro, 60n
 Gibson, John, 160, 160n, 161n, 164,

- 181, 182
 Giovannetti, Paolo, 103n, 105n, 105n
 Giuliani, Lorella Anna, 24n
 Goatly, Andrew, 170n
 Goebbels, Joseph, 143
 Goethe, Johann Wolfgang, 11, 91, 92, 92n, 93, 95
 Goffman, Erving, 123, 123n, 124n
 Goodbody, Axel, 174n
 Göring, Hermann, 143
 Greblo, Edoardo, 153n
 Greco, Oscar, 85n
 Grespi, Barbara, 143n, 144n
 Groff, Lauren, 13, 162, 174, 175, 175n, 176, 177, 177n, 178n, 180, 181, 181n, 183
 Guglielminetti, Marziano, 44n
- Haley Himmelheber, Rachel, 72n
 Hampe, Beate, 169n
 Hamsun, Knut, 27n
 Hartner, Marcus, 178n
 Hayes-Brady, Clare, 72n, 80n
 Hering, David, 72n
 Herman, David, 68n, 75n
 Herzen, Alexandr, 54
 Hickock, Richard (Dick), 8
 Hillesheim, Jürgen, 142n
 Hite, Molly, 175, 175n, 181
 Holland, Mary, 66, 66n, 72n
 Hughes, Ted, 161, 162
 Humm, Maggie, 139, 139n
 Huysmans, Joris-Karl, 18
- James, Henry, 173n
 Janet, Pierre, 53, 54, 54n, 58
 Janovič, Strada, 40n, 42n
 Jauss, Hans-Robert, 17, 17n
 Johns-Putra, Adeline, 174n
 Johnson, Mark, 169, 169n
- Kahn, Peter H., 177n
- Kelly, Adam, 71
 Kesey, Ken, 173
 Korthals Altes, Liesbeth, 12, 110, 110n, 111, 111n, 117n, 118n, 123, 123n, 161n
 Krasinski, John, 67n
 Kuhn, Tom, 142n
 Kukkonen, Karin, 167n
- La Harpe, Jean-François de, 88, 88n, 89, 90
 La Rosa Salim, Barbara, 152n
 Lacan, Jacques, 44n, 57, 57n
 Ladmiral, Luc, 7
 Laing, Robert, 44, 44n
 Lakoff, George, 157n, 169, 169n
 Lanoux, Armand, 43n
 Lattanzi, Bill, 67n
 Lavocat, Françoise, 19, 19n
 Lejeune, Philippe, 61, 61n
 Leopizzi, Maria Grazia, 112, 114, 114n, 116, 118, 119, 119n, 127, 128
 Levi, Primo, 12, 107, 107n, 108, 108n, 109, 109n, 110-112, 112n, 113, 113n, 114-116, 116n, 117, 117n, 118, 119, 119n, 120, 120n, 121, 121n, 122, 123, 123n, 124, 124n, 125, 125n, 126, 126n, 127, 128, 128n, 129-131
 Lévinas, Emmanuel, 60, 60n
 Leyris, Raphaëlle, 37n
 Littell, Jonathan, 103n
 Lonzi, Carla, 23
 Lorandini, Francesca, 35n
 Loretelli, Rosamaria, 90, 90n, 102n
 Lukács, György, 92n
 Luperini, Romano, 20n, 21
 Lurie, David, 8
- Malavasi, Luca, 144n
 Mari, Michele, 10, 22, 23, 30, 31, 31n, 32, 33, 37, 38

- Mariano, Emilio, 51n
 Martena, Laura, 159, 159n
 Martens, Gunther, 161, 161n, 173, 173n
 Masch, Laura, 79n
 Mattioda, Enrico, 95n, 100, 100n, 102n
 Maupassant, Guy de, 10, 42, 43n, 45, 45n, 47
 Max, D.T., 64n, 66n, 67n
 Mayer, Mathias, 142n
 Mazzarella, Arturo, 50, 50n
 Meizoz, Jérôme, 117, 118n
 Mengoni, Martina, 112n, 114, 114n, 116n, 120n, 125n, 126n, 129n, 131, 131n
 Meretoja, Hanna, 13, 155, 155n, 156, 156n, 158, 159, 164, 166, 169
 Merleau-Ponty, Maurice, 57
 Metastasio, Pietro, 100, 100n
 Miller, Adrienne, 79, 79n
 Monicelli, Giorgio, 121n
 Montinari, Mazzino, 49n
 Moscheni, Costanza, 11, 12, 85-87, 87n, 88, 90, 91, 91n, 94-99, 101, 102, 102n, 103-105
 Mozzi, Giulio, 18
 Murotori, Ludovico Antonio, 95, 95n, 97, 98, 98n

 Neefs, Jacques, 16n
 Neri, Laura, 153n
 Nietzsche, Friedrich, 11, 49, 49n, 50, 50n, 52, 52n, 55
 Nissim, Luciana, 119
 Nordau, Max, 50, 50n
 Noske, Gustav, 143
 Nussbaum, Martha Craven, 9, 9n, 13, 153, 153n, 155, 156, 156n

 Oberosler, Giuseppe, 50n
 Ojetti, Ugo, 53, 53n

 Oliva, Renzo, 45n
 Orazio Flacco, Quinto, 96
 Orsi, Giovanni Gioseffo, 95n
 Ovadia, Moni, 141n

 Pamuk, Orhan, 13, 149-152, 152n, 153
 Pancani, Roberto, 19n
 Parise, Goffredo, 10, 22-24, 25n, 27, 29-31, 37
 Patron, Sylvie, 105
 Pedullà, Walter, 116, 116n, 117, 117n, 118
 Peneja, Dorilla, *pseud. di* Costanza Moscheni
 Pennacchio, Filippo, 15n
 Phelan, James, 9n, 73n
 Pimentel, Luz Aurora, 173, 173n
 Pinard, Ernest, 8, 15, 15n, 16, 16n, 17, 17n
 Platone, 9
 Pontillo, Corinne, 149n
 Popova, Yanna, 173n
 Pozzobon, Piergiorgio, 103n
 Proust, Marcel, 23n
 Puig, Miguel, 71

 Ribot, Théodule, 51, 51n, 52n
 Romand, Jean-Claude, 7, 8
 Rothberg, Michael, 165, 165n
 Rousseau, Jean-Jacques, 42
 Ruschioni, Ada, 95n

 Sade, Donatien-Alphonse-François de, 18
 Sangsue, Daniel, 43n
 Santoro, Vito, 24n
 Savettieri, Cristina, 18n, 19n
 Scarpa, Domenico, 112n, 113n, 114, 114n, 116n, 120n, 125n, 126n, 129n, 131, 131n
 Schiller, Friedrich, 11, 91, 92, 92n,

- 93, 102
Schneider, Ralf, 109n, 178n
Selmi, Elisabetta, 100n
Semino, Elena, 169n, 170, 170n,
171n, 173, 173n
Serra, Michele, 142n
Sighele, Scipio, 46, 46n
Singer, Peter, 168
Siti, Walter, 18
Šklovskij, Viktor, 45, 45n
Smith, Adam, 13, 153
Smith, Perry, 8
Sontag, Susan, 13, 133, 133n, 134,
135, 137, 138, 138n, 139, 140, 144,
153
Spinazzola, Vittorio, 117, 117n
Spivak, Gayatri Chakravorty, 8, 8n,
36n
Stanzel, Franz Karl, 10, 22
Starobinski, Jean, 42, 42n
Steen, Gerard, 170n
Stein, Lorin, 67n
Suvín, Darko, 114, 114n, 116n
Swindlehurst, Kate, 170, 170n, 171n,
173, 173n
- Taine, Hyppolite, 50, 52, 52n
Tellini, Gino, 87, 87n
Thibaudet, Albert, 15n
Thompson, Lucas, 71, 71n
Tolstoj, Lev, 17
Trexler, Adam, 174n
Turchetta, Gianni, 56n
Turner, Mark, 157n, 178n
- Vacca, Roberto, 124, 124n
Vasta, Giorgio, 148
Verri, Pietro, 102n
Viala, Alain, 117
Vorpsi, Ornella, 13, 147, 148n
- Wagner, Richard, 11, 49, 52, 53,
53n, 55
Wallace-Wells, David, 177n
Wallace, David Foster, 11, 63, 64n,
66, 66n, 67n, 68n, 69n, 70, 70n, 71,
71n, 72, 76, 77n, 78, 79, 79n, 82
Woolf, Virginia, 13, 135, 135n, 136,
136n, 137-141, 175
- Zanetti, Giorgio, 49n, 51n, 56, 56n
Zoratti, Eleonora, 48n
Zwaan, Rolf, 74, 74n

Autori

Stefano Ballerio insegna Teoria della letteratura e Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Milano. I suoi interessi di ricerca comprendono la narratologia (*Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*), i rapporti fra scienze cognitive e teoria letteraria (*Mettere in gioco l'esperienza. Teoria letteraria e neuroscienze*), l'etica della letteratura e la narrativa contemporanea (Jonathan Franzen, Alice Munro, David Foster Wallace). È membro dei comitati editoriali di "Enthymema" e di "Letteratura e Letterature".

Gloria Scarfone è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Pisa. Si è formata alla Scuola Normale Superiore e ha conseguito il dottorato di ricerca all'Università di Pisa e all'Université Sorbonne Nouvelle di Parigi (2021). Ha pubblicato le monografie *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario* (Transeuropa, 2018) e *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini* (Mimesis, 2022), con il quale nel 2023 ha vinto il Premio per la giovane critica letteraria "Dino Garrone". Di Dorrit Cohn ha curato e tradotto *Il monologo autonomo. Penelope di Joyce e le sue varianti* (Pacini, 2021), preludio dell'intera traduzione di *Transparent Minds* in preparazione per Carocci. È redattrice delle riviste "Allegoria" e "Italianistica".

Dino Pavlovic è cultore della materia e dottorando in Studi linguistici e letterari presso l'Università degli Studi di Udine. Si è occupato di Leopardi nel contesto del libertinismo francese fra Seicento e Settecento e della ricezione del pensiero degli *idéologues*. Ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica presso l'Università degli Studi di Udine con una tesi sulle figure del narratorio nei romanzi di D'Annunzio e un master di secondo livello presso la Scuola Superiore Universitaria "di Toppo Wassermann".

Pia Masiero è professore ordinario di Lingue e letterature anglo-americane presso l'Università di Venezia, Ca' Foscari. I suoi interessi

di ricerca includono la letteratura nord-americana del Novecento e contemporanea, la teoria letteraria e la narratologia post-classica di seconda generazione. Ha pubblicato due monografie (su Philip Roth e William Faulkner) e numerosi articoli. Su Wallace si ricorda il recente contributo al volume *David Foster Wallace in Context* (Cambridge UP) dal titolo *David Foster Wallace and Narratology*.

Francesco Roncen è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova, dove lavora all'allestimento del testo per l'edizione nazionale del *Torquato Tasso* di Goldoni e all'edizione del carteggio tra l'abate Domenico Michelessi e il conte Bonomo Algarotti. In precedenza si è occupato di generi della poesia narrativa dal Settecento ai primi anni Duemila e di questioni metriche relative all'ottava rima e all'endecasillabo sciolto. È tra i curatori dei volumi *Oralità e scrittura. I due volti delle parole* (Padova UP, 2020) e *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico* (Argo, 2021). È autore della monografia *All'ombra e alla luce della lirica: la poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento* (TAB edizioni, 2022).

Marzia Beltrami è ricercatrice postdottorale in Letterature comparate presso l'Università di Tartu, Estonia. Ha studiato letteratura italiana a Milano, Oxford e Durham, dove ha completato il dottorato nel 2018, ed è stata Visiting Reserch Fellow presso il Medical Humanities in Context Lab (MHiC-Lab) all'Université Sorbonne Nouvelle – Sorbonne Alliance. Si interessa di letteratura contemporanea e studi narrativi, con particolare attenzione alla narratologia cognitiva, questioni di etica e narrativa, e al rapporto tra letteratura e scienza. Ha pubblicato il suo primo libro, *Spatial Plots. Virtuality and the Embodied Mind in Baricco, Camilleri and Calvino*, nel 2021 con Legenda (Cambridge).

Maria Rizzarelli insegna Teoria della letteratura e Letteratura e cultura visuale presso l'Università di Catania. Le sue principali aree di ricerca riguardano: la cultura visuale; il giornalismo culturale; la narrativa contemporanea; gli studi di genere. Coordina l'UR catanese del PRIN 2020 *Phototexts: rethoric, poetics and Cognition* e dirige la rivista "Arabeschi" (www.arabeschi.it). Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Goliarda Sapienza. Gli spazi della libertà, il tempo della gioia*

(Carocci, 2018); *Amore e guerra. Percorsi intermediali fra letteratura e cinema* (Duetredue, 2019 – “Premio Kinomata” 2020); *Nuvole, cloni e tracce impreviste. Simulacri di donne fra letteratura e altri media* (Kaplan, 2023).

Marco Caracciolo è professore associato di Letteratura inglese e Teoria della letteratura all'università di Gand in Belgio. I suoi lavori attraversano diverse aree di ricerca, tra cui l'ecocritica, gli approcci cognitivi alla letteratura e lo studio dei videogiochi. Ha pubblicato varie monografie; la più recente è intitolata *Contemporary Narrative and the Spectrum of Materiality* (De Gruyter, 2023). In italiano ha scritto, con Marco Bernini, *Letteratura e scienze cognitive* (Carocci, 2013).

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023