

# 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)  
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 (University of St Andrews)  
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 Torino)  
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)  
Carlo Zanantoni (Ricercatore indipendente)



# Narratologie

## Prospettive di ricerca

Atti del Seminario permanente di narratologia  
Napoli, 20-21 ottobre 2020

A cura di Concetta Maria Pagliuca  
e Filippo Pennacchio

BIBLION  
edizioni

Questo libro è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II.

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 978-88-3383-212-8

Prima edizione ottobre 2021

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.

© 2021 Biblion Edizioni srl Milano

[www.biblionedizioni.it](http://www.biblionedizioni.it)

[info@biblionedizioni.it](mailto:info@biblionedizioni.it)

## Indice

Introduzione	7
Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio	
Parte I	19
Dalla teoria ai testi	
Per una storia narratologica della letteratura italiana	21
Giovanni Maffei	
Cosa significa “ascoltare” in un testo narrativo?	35
Paolo Giovannetti	
Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura	53
Marco Bellardi	
Il punto sulla metalessi	73
Concetta Maria Pagliuca	
Che novelle mi porti?	
Narratività, genericità e scenografia discorsiva tra giornalismo e letteratura	91
Bart Van den Bossche	
Il processo di interpretazione della raccolta di racconti. La teoria dei modelli situazionali	121
Carlo Zanantoni	
Parte II	141
Dai testi alla teoria	
Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei <i>Promessi sposi</i>	143
Riccardo Castellana	

Menti, corpi e silenzi in <i>Fede e bellezza</i> di Niccolò Tommaseo Filippo Pennacchio	159
Appunti sulla metalessi in Nievo. Le voci del <i>Novelliere campagnuolo</i> Silvia Contarini	181
Strategie narrative e rappresentazione della soggettività in <i>Jeli il pastore</i> Guido Scaravilli	203
Addio tempo crudele. Note sull'imperfetto dei naturalisti (e oltre) Francesco de Cristofaro	227
«Una storia come quella che ho raccontato». Istanza enunciativa e schemi narrativi nel paratesto di <i>Una pietra sopra</i> Chiara De Caprio	247
Il tragico nel racconto. Note su <i>Passion</i> , di Alice Munro Stefano Ballerio	265
La forma dell'incertezza. Crisi ecologica e strategie narrative nel romanzo anglofono contemporaneo Marco Caracciolo	287
Indice dei nomi	305
Autori	313

Il tragico nel racconto.  
Note su *Passion*, di Alice Munro  
Stefano Ballerio

«*Classical tragedies in prose form*»

Nelle prossime pagine vorrei proporre una lettura di *Passion* (2004), di Alice Munro, che sviluppa uno spunto offerto da Jonathan Franzen in un articolo pubblicato sul “New York Times” nel novembre del 2004:<sup>1</sup> nelle raccolte apparse dopo il 1996, e quindi in *The Love of a Good Woman* (1998), *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage* (2001) e *Runaway* (2004), che comprende *Passion*, i racconti di Munro, scrive Franzen, «sono divenuti simili a tragedie classiche in prosa».<sup>2</sup>

<sup>1</sup> L'articolo di Franzen – *Runaway. Alice's Wonderland* – è stato usato come introduzione nell'edizione americana di *Runaway*, per Vintage, e quindi ricompreso nella seconda raccolta di saggi di Franzen, *Farther Away* (2012), apparsa in italiano per Einaudi come *Più lontano ancora*. Nel seguito citerò, traducendo, dal testo del “New York Times” (accessibile online al seguente link: <<https://www.nytimes.com/2004/11/14/books/review/runaway-alices-wonderland.html>> [data di ultima consultazione: 13 agosto 2021], non paginato).

<sup>2</sup> Jonathan Franzen, *Runaway. Alice's Wonderland*, “The New York Times”, 14 novembre 2004.

Franzen fonda questo giudizio su tre osservazioni. Innanzitutto, Munro ha sempre saputo raccontare epifanie, o momenti di rivelazione, ma ora i suoi racconti culminano in «momenti di azione fatale, irrevocabile, drammatica».<sup>3</sup> Nella tragedia, forma drammatica e rappresentazione di uomini che agiscono, il fato opera nella sequenza degli eventi e ciò che accade è «irreparabile», come diceva George Steiner.<sup>4</sup> Munro compone intrecci tragici.

Per il suo statuto drammatico, ancora, la tragedia classica non ammette intrusioni autoriali e inoltre si caratterizza per la propria concentrazione – Aristotele, nella *Poetica*, insisteva sull'unità e sulla coesione, secondo verosimiglianza o necessità, del *mythos* tragico –, o essenzialità. Così Franzen ritrova i racconti di Munro dopo il 1996: «per le cose inessenziali non c'è spazio»,<sup>5</sup> scrive, nella storia come nello stile. La retorica grandiosa e le eccentricità della scrittura sono bandite come forme di esibizionismo autoriale. Munro, dice Franzen, non vuole interferire con la storia, poiché ciò costituirebbe «un traddimento estetico e morale».<sup>6</sup>

Infine, Franzen dice qualcosa sulla propria ricezione dei racconti di Munro: parla di una «quieta riflessione»,<sup>7</sup> a cui essi lo invitano, sulle decisioni prese, sulla sua identità e sulla morte, e di un confronto fra sé e i personaggi caratterizzato da un rispetto solenne. Franzen evoca cioè la questione della deliberazione, le riflessioni aristoteliche sulla compassione

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> George Steiner, *La morte della tragedia* [1961], trad. it. di G. Scudder, Milano, Garzanti, 2005, p. 11. Indubbiamente il fato, gli dei e la libertà dell'uomo interagiscono nella tragedia greca in modi complessi e irriducibili a una regola, ma altrettanto indubbiamente è di questo, e quindi del problema della giustizia, che «much Greek tragedy is about» (Reginald P. Winnington-Ingram, *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge, Cambridge UP, 1980, p. 154).

<sup>5</sup> J. Franzen, *Runaway. Alice's Wonderland*, cit.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

dello spettatore per l'eroe tragico e l'idea del sacro, alla quale scherzosamente allude anche quando scrive che la fiction è la sua «religione»: <sup>8</sup> temi appena accennati, nel suo articolo, ma che storicamente appartengono alla riflessione sulla tragedia e sul tragico.

A queste osservazioni Franzen aggiunge poi una considerazione che ugualmente suggerisce un'analogia con la tragedia. Munro, infatti, non farebbe che riscrivere continuamente la stessa storia, o infinite variazioni su una stessa storia fondamentale, che Franzen riassume così:

una ragazza brillante, sessualmente intraprendente, cresce nell'Ontario rurale, con pochi soldi, la madre malata o morta, il padre insegnante risposato con una seconda moglie problematica, e alla prima occasione se ne va grazie a una borsa di studio o a qualche azione compiuta nel proprio interesse. Si sposa giovane, si trasferisce nella British Columbia, ha dei bambini e non è senza colpe nella fine del proprio matrimonio. Può avere successo come attrice, o come scrittrice, o come personalità della televisione; vive qualche avventura romantica. Quando, inevitabilmente, ritorna in Ontario, scopre che il paesaggio della sua giovinezza è cambiato in modo disturbante. Sebbene sia stata lei ad andarsene, è un grande colpo per il suo narcisismo che nessuno la accolga calorosamente; che il mondo della sua giovinezza, con i suoi modi e i suoi costumi antiquati, ora si erga a giudice delle scelte più moderne che lei ha compiuto. Semplicemente per avere cercato di sopravvivere e di difendere la propria integrità e la propria indipendenza, è incorsa in perdite e sconvolgimenti dolorosi; e ha causato dolore. <sup>9</sup>

Questa sinossi comprende tre elementi fondamentali delle tragedie classiche: il dolore, la colpa e il conflitto (dove scriveva di un'azione drammatica, presumibilmente, Franzen

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*

intendeva anche un'azione che si dispiega nel conflitto, o nel confronto). Richiamare l'ode all'uomo del primo stasimo di *Antigone* come canto paradigmatico della terribilità dell'uomo, che genera cultura, tecnica e civilizzazione, ma per la propria oltranza si rende colpevole verso gli dei e gli uomini – *deinótēs*: «straordinaria capacità [...] che supera ogni ostacolo e ogni limitazione»;<sup>10</sup> tremendità;<sup>11</sup> ciò che «ispira terrore e meraviglia» e spesso porta con sé «disarmonia»<sup>12</sup> –, sembrerà indubbiamente azzardato: come invocare la dismisura tragica di Sofocle per gli orizzonti provinciali dell'Ontario, borse di studio per il college e matrimoni borghesi che si esauriscono? Eppure, ciò che Franzen riassume è una vicenda di crescita e autoaffermazione che porta in sé la colpa, il dolore e il conflitto con la comunità. E la vicenda di Grace in *Passion*, in particolare, potrà anche richiamare l'antecedente eschileo del coro di Sofocle, ovvero il primo stasimo delle *Coefore*, dove la terribilità delle cose della terra, del mare e dell'aria è superata dallo smisurato ardire dell'uomo e dalle rovinose passioni delle donne: «Ma lo smisurato ardire del pensiero / d'un uomo, chi potrà dirlo? e le passioni / sfrenate nella mente di donne temerarie, / compagne alle sventure umane? Passione senza legge che domina la femmina / travolge il gioro della vita familiare / di uomini e di fiere».<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Davide Susanetti, commento a Sofocle, *Antigone*, introduzione, traduzione e commento di D. Susanetti, Roma, Carocci, 2012, p. 223.

<sup>11</sup> Massimo Cacciari, *La parola che uccide*, in Sofocle, *Antigone*, trad. it. e cura di M. Cacciari, Torino, Einaudi, 2007, p. XIII.

<sup>12</sup> Martha Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, New York, Cambridge UP, 2001, edizione rivisitata, p. 52 e *passim*.

<sup>13</sup> Eschilo, *Coefore*, trad. e cura di R. Sevieri, Venezia, Marsilio, 1995, vv. 593-601.

*Passion*

Consideriamo l'intreccio di *Passion*. Susan Lohafer, in un numero di "Narrative" dedicato al genere del racconto e a questo racconto di Munro in particolare, ne propone un riassunto<sup>14</sup> che riproporrò a mia volta, con qualche variazione.

Dopo oltre quarant'anni di assenza, Grace torna nella Ottawa Valley, dove a vent'anni aveva conosciuto la famiglia Travers. Ritrovando la loro casa di un tempo, ricorda gli eventi trascorsi – ma diciamo subito che leggiamo un racconto figurale, dove l'enunciazione narrativa di un narratore extra-eterodiegetico si svolge nella prospettiva della Grace ventenne, complicata a intermittenza, come nell'esordio, da quella della Grace matura. La Grace ventenne si è diplomata studiando tutte le materie che poteva studiare e superando brillantemente gli esami. I suoi zii, con i quali vive dopo la morte della madre e l'allontanamento del padre, si aspettano che cominci a impagliare sedie con lo zio, per guadagnarsi da vivere, ma lei decide di lavorare per un'estate, come cameriera, in un albergo di Bailey's Falls: «getting a taste of life»,<sup>15</sup> dice il preside della sua scuola. Qui incontra il figlio minore dei Travers, Maury, che la invita a uscire e si innamora di lei. Grace e Maury si frequentano come fidanzati – Maury non dubita che si sposeranno –, ma Grace sembra più affascinata dalla madre di Maury, intelligente, sensibile e a sua volta interessata a Grace, e dall'ambiente sociale nuovo in cui si trova. Il giorno del ringraziamento, Grace si ferisce un piede nel giardino dei Travers. Sopraggiunge Neil, il figlio maggiore di Mrs. Travers, nato da

<sup>14</sup> Susan Lohafer, *Summary of Alice Munro's Passion*, "Narrative", XX, 2 (2012), p. 171.

<sup>15</sup> Alice Munro, *Passion*, in Ead., *Runaway*, New York, Vintage, 2004, p. 167. «[P]er assaggiare la vita» (Ead., *Passione*, in Ead., *In fuga*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2004, p. 155). Da ora in avanti, dopo ogni citazione dal testo si indicherà fra parentesi il numero di pagina dell'edizione originale. In nota si riporterà la traduzione italiana, anch'essa seguita dall'indicazione fra parentesi del numero di pagina.

un precedente matrimonio finito con il suicidio del padre di Neil. Neil è medico ed è un alcolista. Porta Grace in ospedale, ma poi, con il consenso di lei, trasforma la visita in pronto soccorso in una fuga. La fuga però non si conclude con un rapporto sessuale, come Grace avrebbe desiderato, ma con un giro da un contrabbandiere di whisky. E Grace, dopo la perplessità iniziale, sente di avere condiviso con Neil una diversa e più profonda passione:

She'd thought it was touch. Mouths, tongues, skin, bodies, banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared to how she knew him, how far she'd seen into him, now.

What she had seen was final. As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was. (193)<sup>16</sup>

Neil riporta Grace al suo alloggio e la saluta. Il giorno dopo, mentre pensa che non potrà tornare da Maury, Grace apprende che Neil, al ritorno, si è suicidato schiantandosi con l'automobile contro la spalletta di un ponte. Il padre di Maury si reca da lei per congedarla e le lascia un assegno da mille dollari. Grace lo accetta, dopo una breve incertezza, perché «[i]n those days, it was enough money to insure her a start in life» (196).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> «Aveva pensato che fosse questione di tatto. Labbra, lingue, pelle, corpi, ossa che premono contro altre ossa. Un incendio. Passione. Ma non era questo che era toccato a lei e a Neil. A confronto di ciò che sapeva di lui, delle profondità in cui aveva guardato, quello sarebbe stato un gioco puerile. / Ciò che aveva visto era definitivo. Come se si trovasse al margine di uno sconfinato specchio d'acqua buia. Di fredda acqua ferma. E come se non ci fosse altro al mondo che quell'acqua fredda, ferma e buia» (179).

<sup>17</sup> «Ai tempi, con quella cifra, si poteva avviare una vita» (182).

*Passion*, dunque, si conclude con il fatto tragico – il *pathos* di Aristotele – della morte di Neil, la quale avviene per suicidio e fuori scena, come spesso accade nella tragedia greca – così muoiono Antigone, Emone ed Euridice in *Antigone*, per esempio, o Giocasta in *Edipo re* –, ed è quindi riferita a Grace, e al lettore, da due personaggi minori – il direttore e il cuoco dell'albergo –, come ancora è consuetudine della tragedia. Il suicidio di Neil, inoltre, ripete quello di suo padre, come se agisse un destino della stirpe.

Per Grace, tuttavia, la storia non si conclude con la morte, né con qualcosa che possiamo descrivere come rovina – *atē* – in senso tragico, ma al contrario con l'inizio della vita che desiderava: la somma che Mr. e Mrs. Travers le donano le consentirà probabilmente di studiare, invece che impagliare sedie, e ciò significa che questa nuova vita è conquistata da Grace mediante la rinuncia a compiere la «grand thing» (196)<sup>18</sup> di rifiutare l'assegno. È l'«azione compiuta nel proprio interesse» di cui scriveva Franzen ed è un'azione antitragica, in quanto rinuncia alla dignità del rifiuto. Si potrebbe quindi sostenere che Grace non sia un personaggio tragico, per questo suo scampare alla rovina e assicurarsi la vita che desidera con la “liquidazione” dei Travers, ma nella sua scelta possiamo anche riconoscere la determinazione di una donna che prende ciò che vuole anche di fronte a una morte per la quale, forse, «non è senza colpe». Soprattutto, la sopravvivenza della protagonista non sancisce un esito felice, ancorché oscurato dalla morte di Neil, e che neghi al racconto un senso tragico, ma un divaricarsi dei destini, di Grace e di Neil, che il racconto aveva preparato.

Ricordiamo innanzitutto che la morte dell'eroe o dell'eroina, nella tragedia greca, non è l'esito necessario della vicenda, come mostrano le *Eumenidi* eschilee, il *Filottete* di Sofocle o l'*Alceste* euripidea. Aristotele tratta della questione nei capitoli XIII e XIV della *Poetica* e riconosce che alla tragedia appartengono entrambe le possibilità. La sua trattazione, tuttavia, è

<sup>18</sup> «[U]n gesto grandioso» (182).

caratterizzata da oscillazioni interessanti anche nella prospettiva del nostro racconto. Nel capitolo XIII, infatti, Aristotele afferma che l'intreccio tragico comprende normalmente un rovesciamento della sorte dell'eroe, da buona a cattiva o da cattiva a buona, e che il caso sommamente tragico, e quindi preferibile, è il primo: dalla buona alla cattiva sorte. Nel capitolo XIV, al contrario, Aristotele sembra indicare (*sembra* perché il passo non è perspicuo) che sommamente tragico sia invece il caso in cui l'eroe, o l'eroina, non compie l'azione che precipiterebbe la rovina. L'incongruenza è spiegata da Pierluigi Donini<sup>19</sup> come conseguenza dello stratificarsi nel testo di fasi successive della sua composizione, fra il primo e il secondo soggiorno ateniese del filosofo, ma Stephen Halliwell<sup>20</sup> ne offre una diversa interpretazione: la differenza tra i due capitoli, in fondo, non sarebbe altro che una differenza fra pathos attuale e pathos potenziale. L'evento patetico si verifica in un caso e non nell'altro, ma, anche quando non si verifica, incombe sull'eroe e sullo spettatore e incide sulla figura morale dell'uno e sulla risposta emozionale dell'altro. Inoltre, la precarietà della condizione umana e la sua esposizione ai rovesci della sorte, nel senso discusso lungo l'*Etica Nicomachea*, appaiono in entrambi i casi, così come in entrambi i casi la logica dell'azione è una logica umana, che comprende la fallibilità dell'eroe. La contraddizione non è così ingombrante, conclude Halliwell, e aiuta a leggere il racconto di Munro, dicevo, come incontro e divaricazione di destini che si compiono l'uno nella morte e l'altro nella vita.

Risaliamo, nell'intreccio, al giorno del Ringraziamento, e ripercorriamo il testo analiticamente. La famiglia Travers si riunisce, Grace compresa, per il pranzo del Ringraziamento.

<sup>19</sup> Pierluigi Donini, *Introduzione*, in Aristotele, *Poetica*, trad. it. e cura di P. Donini, Einaudi, 2008, pp. VII-CLXXXII.

<sup>20</sup> Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Vol. 1. *Classical Criticism*, ed. by G.A. Kennedy, Cambridge, Cambridge UP, 1990, p. 174.

Mrs. Travers sembra avere ritrovato la salute dopo un periodo di difficoltà che Maury, nella sequenza immediatamente precedente, ha imputato dubitativamente al suicidio del primo marito, nonché padre di Neil (le transizioni, in Munro, suggeriscono spesso un senso degli eventi). Subito, però, comprendiamo che Mrs. Travers non è del tutto in sé: scompiglia il puzze della nipote Dana, non segue facilmente la conversazione ed esibisce un cambiamento fisico per il quale Grace, quando se ne accorge, si sente avvilita. Anche l'accoglienza calorosa che riserva a Grace sembra stonata. Fatalmente, la situazione si complica: Grace porta le bambine all'altalena, ma si rompe un laccio dei sandali, sale in altalena a piedi nudi e finisce per ferirsi con una conchiglia lasciata per terra da Dana. La ferita al piede non può che richiamare Edipo o Filottete. E proprio in quel momento arriva Neil, su una «wine-colored convertible» (179)<sup>21</sup> che manovra silenziosamente nel parcheggio. L'arrivo di Neil sembra fortunato – «Now, that is what I call opportune», dice Mrs. Travers, e «Here's the very man we need. The doctor» (179)<sup>22</sup> –, ma la parola giusta sarebbe forse *fatale*.

L'automobile di Neil è del colore del vino, come si è detto, e Grace riconosce su di lui un odore di alcol e menta. Evidentemente, Neil non ha tardato per impegni di lavoro, come era stato detto, ma per bere. Tutti lo rappresentano come dottore, in altre parole, e lui cura Grace egregiamente, ma Grace ne intuisce subito la condizione di alcolista. Quando poi Gretchen, sua sorella, accenna alla decappottabile nuova, Neil risponde «piece of folly» (179),<sup>23</sup> il bambino di Mavis e Neil si sveglia piangendo e Mavis si allontana con un sospiro «of unspecific accusation» (179):<sup>24</sup> colpa e follia, contrassegni del tragico, affiorano nel discorso e incombono sugli eventi.

<sup>21</sup> «[U]na decappottabile color vino» (166).

<sup>22</sup> «[Q]uesto si chiama arrivare al momento giusto, – esclamò Mrs Travers. – Ecco l'uomo che ci serviva. C'è il dottore» (166).

<sup>23</sup> «Una pazzia» (166).

<sup>24</sup> «[C]on un sospiro di generica condanna» (166).

Sul volto di Neil, intanto, Grace scorge «some vigorous impatience, or appetite, or pain» (180).<sup>25</sup>

Mrs. Travers sembra avvisare Grace. Quando la giovane e Neil si avviano verso il pronto soccorso, le chiede di tenerlo lontano dall'alcol, ma Grace non ascolta: «Grace heard these words, but gave them hardly any thought» (181).<sup>26</sup> In un passo precedente, a Mrs. Travers che parlava di *Anna Karenina* Grace aveva detto di non ascoltare davvero nessuno. Mrs. Travers aveva raccontato di essersi identificata prima con Kitty, leggendo e rileggendo il romanzo di Tolstoj, poi con Anna, ed era stato terribile, e infine con Dolly, che deve occuparsi dei bambini e dei lavaggi, e aveva concluso che così cambiano nel tempo le nostre simpatie: «Passion gets pushed behind the washtubs» (172).<sup>27</sup> Ma poi, con la sua consueta autoironia, aveva invitato Grace a non prestare attenzione a ciò che le diceva e Grace aveva risposto di non prestare molta attenzione a nessuno. Mrs. Travers agisce complessivamente, in questi passi e in un terzo al quale arriveremo, come un oracolo depotenziato: tocca i nodi della vicenda e avvisa Grace di ciò che potrebbe accadere, ma insieme, ambiguamente, la incoraggia a non ascoltare e Grace non ascolta, o ignora ciò che ha udito. Così l'oracolo della tragedia resta inascoltato, o incompreso, o comunque non salva l'eroe dalla rovina e anzi accelera il corso fatale degli eventi.

Nei nomi e nelle parole si moltiplicano i segni di una sorte che può rovesciarsi. «Grace, you are a godsend» (181),<sup>28</sup> dice Mrs. Travers chiedendole di impedire a Neil di bere, e il nome stesso di Grace significa *grazia*. *Thanksgiving*, in francese, è il Jour de l'Action de grâce, come nota Charles E. May,<sup>29</sup> e il Canada

<sup>25</sup> «[U]na piega di vigorosa impazienza, o appetito, o dolore» (167).

<sup>26</sup> «Grace udì le parole ma quasi non vi fece caso» (168).

<sup>27</sup> «La passione scivola dietro le vasche» (160, con modifiche).

<sup>28</sup> «[S]ei un angelo mandato dal cielo» (168).

<sup>29</sup> Charles E. May, *The Short Story's Way of Meaning. Alice Munro's Passion*, "Narrative", XX, 2, (2012), p. 178.

è un paese anche francofono. Ma forse a Grace, come ancora nota May,<sup>30</sup> toccherà infliggere a Neil, il cui nome richiama il nulla (*nihil*), il *coup de grâce* (Neil la chiamerà «relief» [192],<sup>31</sup> quando lei rifiuterà di chiedergli di astenersi dall'alcol). E intanto, lasciato il pronto soccorso, i due attraversano un bosco dove domina un «feeling of sanctuary» (186)<sup>32</sup> e Grace, mentre Neil è in casa del contrabbandiere, conta dei mattoni, come se strappasse i petali di un fiore, dicendo non «*He loves me, he loves me not*» (189),<sup>33</sup> ma «*Lucky, not. Lucky, not. That was all she dared*» (189).<sup>34</sup> Ha compreso che il romanzo sentimentale può volgere in tragedia? In ogni caso, l'oscillazione di «*Lucky. Not*» è quella dei capitoli XIII e XIV della *Poetica* – la buona o la cattiva sorte –, che trova un nuovo simbolo quando i due, per consentire a Neil di dormire, si fermano presso un abitato di nome *Fortune*, lungo un fiume sulla cui sponda un cartello avvisa che «profanity, obscenity, or vulgar language was forbidden [...] and would be punished» (193).<sup>35</sup> Nell'attesa che Neil si riprenda, Grace sale di nuovo su un'altalena e l'altalena, ora, è interessante per i miti e i riti in cui figura. In particolare, nella festa delle Aiora, o *dell'altalena*, le fanciulle ateniesi dondolavano su un'altalena rievocando il mito di Erigone.<sup>36</sup> Di questo mito e del rito ateniese abbiamo versioni e interpretazioni diverse, poiché Erigone può essere figlia di Icaro, la cui morte avrebbe avuto a che fare con Dioniso e il dono del vino agli

<sup>30</sup> Ivi, p. 180.

<sup>31</sup> «[S]ollievo» (178).

<sup>32</sup> «[U]na solennità da santuario» (173).

<sup>33</sup> «*M'ama, non m'ama*» (170).

<sup>34</sup> «*Fortuna. Sfortuna. Fortuna. Sfortuna. Non osò di più*» (170, con modifiche).

<sup>35</sup> «[O]scenità, blasfemia e turpiloquio erano vietati [...] e sarebbero stati puniti» (trad. mia).

<sup>36</sup> Il riferimento alla festa delle Aiora mi è stato suggerito da due mie studente, Sabrina Bazzocchi e Alice Strazzi. Sui miti e riti connessi, cfr. Maurizio Bettini, Silvia Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 159-169.

uomini – cosicché saremmo rimandati all'alcolismo di Neil –, o invece di Egisto e Clitemnestra – e saremmo rimandati alla tragedia. Sempre, però, Erigone muore impiccandosi e la sua morte suscita, come per contagio, un'epidemia di suicidi per impiccagione fra le giovani ateniesi. L'oscillazione sull'altalena è quindi suggerita dall'oracolo di Apollo come pratica simbolica sostitutiva e curativa. Se ora interpretiamo il rito e il mito entro una più ampia considerazione delle morti per impiccagione e delle apparizioni dell'altalena nei miti e riti dell'antica Grecia, scrive Eva Cantarella, possiamo ipotizzare che «l'altalena fosse uno dei modi della morte simbolica nel corso dei riti femminili di passaggio dall'età impubere a quella pubere». <sup>37</sup> La pertinenza di questa interpretazione per il racconto di Munro è evidente: la vergine Grace è fuggita con Neil sperando di soddisfare il desiderio erotico al quale Maury non voleva accondiscendere prima del matrimonio. La speranza resterà delusa, ma al suo ritorno Grace sarà comunque maturata, sebbene in altro senso, e nella comunità dei Travers non potrà tornare al posto che occupava prima. Inoltre, il suo destino si separerà dal destino di Neil, non appena sarà scesa da questa seconda altalena, anche in quanto Neil morirà per suicidio, mentre Grace, avendo riflettuto in altalena sulla condizione di lui e sulla propria, si salverà e inizierà una nuova vita.

Il momento decisivo di questa separazione dei destini è anche quello di massima prossimità fra i personaggi. In altalena, Grace capisce che non condividerà con Neil la passione erotica che aveva immaginato, ma una più profonda e tremenda comprensione del suo sentimento della vita (è il passo che abbiamo già citato) come distesa d'acqua gelida, immobile e oscura – come già simile alla morte:

She'd thought it was touch. Mouths, tongues, skin, bodies,  
banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that

<sup>37</sup> Eva Cantarella, *I supplizi capitali. Origine e funzione delle pene di morte in Grecia e a Roma*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 13.

wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared to how she knew him, how far she'd seen into him, now.

What she had seen was final. As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was. (193)

Il passo richiama temi e immagini della nietzscheana *Nascita della tragedia*: il settimo capitolo, dove Amleto appare come uomo dionisiaco per avere «gettato una volta uno sguardo veridico sull'essenza delle cose» e non vedere altro, ormai, che «l'aspetto terrificante e assurdo dell'essere»,<sup>38</sup> e il «nero lago di malinconia»<sup>39</sup> nel quale si rispecchia la creazione artistica, che Nietzsche riprende forse, attraverso Schopenhauer, da una poesia di Goethe.<sup>40</sup> Inoltre – restando nel perimetro del racconto –, il passo rimanda al momento in cui Mrs. Travers, conversando con Grace, dice che Maury sarà «a dear uncomplicated man, like his father» (174),<sup>41</sup> e che indubbiamente è intelligente, ma che Neil, oltre che brillante, è «deep» e «special» (174 e 175).<sup>42</sup> Così Mrs. Travers, avventatamente, manifesta la propria predilezione per Neil, con una parola, *special*, che Maury aveva usato per Grace, e di seguito cita un verso dell'*Elegy Written in a Country Churchyard* (1750) di Thomas Gray, ma sostituendo «dark» con «deep» e modificando il suffisso dell'aggettivo successivo, cosicché «The dark unfathom'd caves of ocean bear»,<sup>43</sup> che nel testo di Gray segue «Full many a gem of purest ray serene»,<sup>44</sup> diventa «Deep unfathomable caves of ocean bear»

<sup>38</sup> Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* [1872], trad. it. e cura di V. Vivarelli, Torino, Einaudi, 2009, pp. 75 e 76.

<sup>39</sup> Ivi, p. 94.

<sup>40</sup> Così suggerisce Vivetta Vivarelli in nota al passo citato (cfr. ivi, p. 94, n. 24).

<sup>41</sup> «[U]n brav'uomo, semplice, come suo padre» (162).

<sup>42</sup> «[P]rofondi» e «speciale» (162).

<sup>43</sup> V. 54. «Gli oscuri abissi insondati dell'oceano custodiscono» (trad. mia).

<sup>44</sup> V. 53. «Molte gemme serene di più pura luce» (trad. mia).

(174):<sup>45</sup> scomparsa la luce serena della gemma, restano le acque profonde e insondabili di una lirica cimiteriale. L'intertesto, prossimo e remoto, lega Neil alla visione della morte. Ma subito Mrs. Travers ironizza sulle proprie parole – «what am I talking about» (174)<sup>46</sup> –, come nel passo su *Anna Karenina*, e confessa la propria preoccupazione per Neil: per lui si preoccupa un po', spiega, per Maury molto meno e per Gretchen per niente, «[b]ecause women always have got something, haven't they, to keep them going? That men haven't got» (175).<sup>47</sup>

Sull'altalena, Grace sente di comprendere la profondità e la tragedia di Neil, che non dipendono dall'alcol: «It wasn't the drinking that was responsible. The same thing was waiting, no matter what, and all the time. Drinking, needing to drink—that was just some sort of distraction, like everything else» (193).<sup>48</sup> Nel congedo finale, al contrario, Mr. Travers imputerà il suicidio di Neil all'alcolismo, similmente a come Maury, prima di ammettere che esso potesse dipendere dal suicidio del primo marito, aveva suggerito che il disagio psicologico della madre fosse dovuto all'età (alla menopausa, forse). Maury e suo padre cercano spiegazioni fisiologiche, cause organiche e, coerentemente, rimedi materiali: i farmaci, Maury; un assegno per Grace e un posto caldo dove portare la moglie in vacanza, Mr. Travers. Se la rovina tragica, come scrive ancora Steiner, non può essere scongiurata «con mezzi tecnici o sociali»,<sup>49</sup> Maury e suo padre sono personaggi antitragici anche per la loro fiducia in questi rimedi. Grace, al contrario, comprende il tragico – e Neil.

<sup>45</sup> «Profondi insondabili abissi di oceani custodiscono» (trad. mia).

<sup>46</sup> «[M]a che sto dicendo» (162).

<sup>47</sup> «Perché le donne riescono sempre a trovare qualcosa per andare avanti, vero? Gli uomini no, invece» (trad. mia).

<sup>48</sup> «Non era l'alcol il responsabile. Quell'unica cosa stava in attesa, a dispetto di tutto, senza soluzione di continuità. Bere, aver bisogno di bere, era solo una specie di distrazione, come tutto il resto» (180).

<sup>49</sup> G. Steiner, *La morte della tragedia*, cit., p. 11.

Le origini di Grace, sociali e familiari, contribuiscono forse a rendere conto di questa sua disposizione. Intuisce che Neil è da un contrabbandiere perché «the partitions were thin, at home, between some threadbare ways of leaving that were respectable, and some that were not. She knew how things were» (190).<sup>50</sup> Non è cresciuta, come Maury, in una rispettabile famiglia borghese, conosce le difficoltà economiche che Neil e Mrs. Travers avevano affrontato dopo la morte del padre di Neil e ha vissuto la perdita di un genitore e l'abbandono da parte dell'altro. La sua comprensione di Neil e della sua tragedia si radica forse in queste origini non dissimili da quelle di lui, che le suggeriscono il pensiero che sposare Maury sarebbe stato un tradimento di se stessa – «A treachery to herself» (190) –, ladove andarsene con Neil non lo era, «because he knew some of the same things she did. And she knew more and more, all the time, about him» (190).<sup>51</sup> Ma non vorrei cadere in un determinismo delle origini. Nella comprensione del tragico di Grace sembra agire anche altro che ha a che fare con lei a prescindere dalle sue origini e che si mostra in una fascinazione per il tragico che la unisce ad altri personaggi femminili di Munro (come la Juliet di *Chance*, *Soon* e *Silence*, per restare nella stessa raccolta). E d'altra parte questa fascinazione e questa comprensione non impediscono che Grace, per sé, scelga di andare avanti.

La seconda altalena chiude la sequenza aperta dalla prima. Pensando che non possono restare dove sono, che sono ancora in questo mondo, dopotutto, e che deve tornare a Bailey's Falls – il passaggio da «they» a «she» marca la separazione dei

<sup>50</sup> «[D]ove abitava lei erano ben sottili le pareti divisorie tra i logori stili di vita considerati rispettabili e quelli che non lo erano. Sapeva come stavano le cose» (176).

<sup>51</sup> «[P]erché anche lui sapeva come stavano le cose, almeno alcune. E lei, di momento in momento, lo conosceva di più» (176).

destini (193) –,<sup>52</sup> Grace si siede al posto di guida, mentre Neil continua a dormire, e si mette sulla via del ritorno. Poche ore prima, Neil le ha insegnato a guidare dicendole «Keep going» e «Keep going, keep going, keep on the road, don't let the engine die» (187).<sup>53</sup> Ora Grace si ripete quelle parole per incoraggiarsi – «She could just keep going, as he had said. Keep going» (194) –,<sup>54</sup> apparentemente senza ricordare che, prima di Neil, Mrs. Travers le aveva usate metaforicamente per distinguere i destini di uomini e donne (senza pensare, a sua volta, che proprio Grace e Neil le avrebbero inverate: così un'ironia tragica investe Mrs. Travers, più come Edipo che come Tiresia, e la conferma come oracolo *depotenziato*).

L'atto di sedersi al posto di guida e prendere il volante contrasta non solo la determinazione di Grace, o la sua resistenza e volontà di vivere, ma anche la sua maturazione, coerentemente con il simbolismo rituale dell'altalena. L'assunzione della guida contrasta palesemente, infatti, con la condizione di passività nella quale Grace si era lasciata trasportare durante la fuga. Quando Neil procede ad alta velocità verso l'ospedale, in automobile, Grace si accorge di non essere spaventata e pensa che «anyway there was nothing she could do» (181).<sup>55</sup> Questo sentimento di passività si protrae in pronto soccorso: Neil le dice che certo non voleva ancora tornare a casa, ovvero da Maury, e Grace risponde «“No,” [...] as if she'd seen the word written in front of her, on the wall» (182),<sup>56</sup> come se le sue parole, con le scelte che sanciscono, le fossero dettate da una forza esterna. Il ritorno in macchina, dopo l'antitetanica, è raccontato con verbi di forma passiva. Nella prolessi che

<sup>52</sup> «[N]on potevano restare lì [...]. [...] [L]ei doveva rientrare a Bailey's Falls» (180).

<sup>53</sup> «Non fermarti» e «Avanti, va' avanti, tieni la strada, non lasciar morire il motore» (174).

<sup>54</sup> «Poteva soltanto andare avanti, come le aveva insegnato lui. Va' avanti» (180).

<sup>55</sup> «[C]omunque, non poteva farci nulla» (169).

<sup>56</sup> «[C]ome se leggesse la risposta sul muro davanti a sé» (169).

chiude la sequenza, dove gli eventi in corso sono traguardati nella prospettiva a posteriori della memoria futura, Grace appare acquiescente – «acquiescence simply rippled through her» (182).<sup>57</sup> E infine, nuovamente sulla strada, Grace si sente, o ricorda di essersi sentita, come nelle proprie fantasie erotiche, «more or less as a captive. An airy surrender» (183).<sup>58</sup> Grace sperimenta la forza del desiderio erotico: «flesh nothing now but a stream of desire» (183),<sup>59</sup> «She could feel a hundred, hundreds of flicks of his tongue, a dance of supplication, all over her skin» (185).<sup>60</sup> In *Che cos'è la filosofia?* Martin Heidegger considera le traduzioni usuali del greco *páthos* – «passione, trasporto, ribollire di sentimenti», o «Passion, Leidenschaft, Gefühlswallung» – e osserva che tutte trascurano la connessione con *páskein*, «che significa soffrire, subire, pazientare, sopportare fino alla fine, lasciarsi portare da, lasciarsi determinare mediante». <sup>61</sup> Ciò che Grace sperimenta, durante la fuga con Neil, è proprio la passione come forza che si subisce e che per lei è desiderio erotico agente e sognato, poiché nella possibilità dell'incontro con Neil confluiscono le fantasie che con Maury non si erano realizzate. La passione come fuoco e intreccio di corpi, però, cederà alla passione come acque gelide, immobili e profonde che si rivela come verità di Neil. Grace vi si imbatte casualmente, tentando un'ultima volta di suscitare il desiderio di lui, e subito la riconosce come la sua raggelante «rock-bottom truth. This lack of hope—genuine, reasonable, and everlasting» (192).<sup>62</sup> Non le resta che lasciare che Neil dorma e riflettere: se la passione come desiderio erotico e forza che si

<sup>57</sup> «[S]olo un'onda lieve di acquiescenza che le percorreva le vene» (170).

<sup>58</sup> «[P]iù o meno come una prigioniera. Una resa lieve come l'aria» (170).

<sup>59</sup> «[L]a carne ormai ridotta a un flusso di desiderio» (170, con modifiche).

<sup>60</sup> «Sentiva cento, mille lingue guizzarle sulla pelle in una danza di supplica» (171).

<sup>61</sup> Martin Heidegger, *Che cos'è la filosofia?* [1956], trad. it. di C. Angelino, Genova, Il melangolo, 1981, pp. 40 e 41.

<sup>62</sup> «[Q]uella verità fondamentale. Quel vuoto di speranza: sincero, logico, irrevocabile» (178).

subisce è svanita, la passione di Neil non è per lei. Si siede al posto di guida e torna a casa.

La determinazione finale di Grace ad andare avanti, tuttavia, non impedisce che la sua rivendicazione di responsabilità, di fronte a Maury, sia problematica. Maury le scrive: «*Just say he made you do it. Just say you didn't want to go*» (196).<sup>63</sup> Vorrebbe ancora preservare la sua Grace e il suo amore per lei (cfr. 174), sollevandola dalle sue responsabilità, ma Grace risponde «*I did want to go*», senza nemmeno aggiungere «*I'm sorry*» (196),<sup>64</sup> e chiude la relazione rivendicando di *avere voluto*. Nelle sue parole, tuttavia, nei verbi *want* e *go*, si affacciano sia la fuga con Neil, sia il ritorno dopo la fuga. Se il ritorno, con la determinazione di Grace *to keep going*, indubbiamente è un atto lucido e deliberato, per la fuga non sembra così vero che Grace *abbia voluto*, o quanto meno (rifiutando la possibilità riduttiva di leggere nella risposta di Grace solo ciò che serve per chiudere con Maury) dobbiamo riconoscere che la passione, come movente del personaggio tragico, è insieme sua ed eccedente: gli appartiene, come le azioni che il personaggio compie per essa, ma insieme lo domina e genera conseguenze – «Passione senza legge che domina la femmina / travolge il giogo della vita familiare» – che eccedono le sue forze e le sue intenzioni. Anche in questo Grace è un personaggio tragico e la sua posizione morale presenta l'ambiguità caratteristica del genere: Grace è insieme responsabile delle proprie azioni, e quindi colpevole, e innocente. La passione è *sua*, ma la potenza della passione, favorita dalle circostanze del suo incontro con Neil e dalla sua situazione, eccede il suo dominio di sé; i diritti degli altri (Maury e Mavis, innanzitutto) «smoothly cancelled» (182)<sup>65</sup> nella fuga con Neil e la sua rinuncia esplicita a tenerlo

<sup>63</sup> «Dimmi solo che ti ha costretta a farlo. Dimmi solo che tu non volevi andare» (182).

<sup>64</sup> «Io volevo andare. Stava per aggiungere *Mi dispiace*, ma si fermò» (182, con modifiche).

<sup>65</sup> «[C]ancellati con dolcezza» (trad. mia).

lontano dall'alcol, sebbene le parole di Mrs. Travers le fossero infine tornate alla mente, sono conseguenze delle sue azioni, ma conseguenze che insieme eccedono quelle azioni, poiché il suicidio di Neil e la rovina delle relazioni nella famiglia Travers discendono anche da altro che quelle azioni. È in fondo un paradosso essenziale del tragico: la sfera di ciò che è e non può non essere imputato all'eroe eccede la sfera della sua coscienza sia dalla parte dei moventi dell'azione, sia dalla parte delle sue conseguenze.<sup>66</sup> La stessa liquidazione dei Travers è insieme una condanna, come allontanamento, e un'assoluzione, come aiuto. A Grace restano la possibilità di vivere la vita che desiderava e un rovello morale che a più di quarant'anni di distanza – come leggiamo nell'incipit in prolessi – la riporterà sui luoghi della tragedia.

### *Racconto e tragedia*

Lo spunto ermeneutico di Franzen – i racconti di Munro fra il 1998 e il 2004 come «tragedie classiche in prosa» – sembra infine pertinente, almeno per *Passion*. D'altra parte, l'incipit del racconto, a cui accennavo appena sopra come al luogo in cui si avvisa dell'interrogazione morale che resterà con Grace, suggerisce alcune riflessioni conclusive sui rapporti fra dispositivi narrativi e drammaturgici, a cominciare dalla temporalità di racconto e tragedia.

Innanzitutto, il campo lungo introdotto da questo incipit in prolessi, con una portata di oltre quarant'anni, sembra estraneo alla concentrazione tragica. Aristotele, di nuovo, diceva che l'intreccio tragico non può configurarsi nel tempo lungo e nella dispersione di una vita (ciò vale a prescindere da come si interpreti la questione dell'unità di tempo) e indubbiamente le tragedie greche non conoscono questa lunga durata che il

<sup>66</sup> Si veda, su questo, Giorgio Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017, in particolare il secondo capitolo.

racconto può dispiegare, né le forme sintetiche e iterative – durata, di nuovo, e frequenza – che *Passion* esibisce nella prima parte – fino agli eventi del Giorno del ringraziamento.

D'altra parte, l'uso a cui Munro adibisce la prolessi iniziale non comporta la dispersione censurata da Aristotele, poiché, al contrario, prelude alla problematica morale aperta dagli eventi che costituiscono la storia.

Inoltre, la prolessi stessa è un dispositivo della temporalità narrativa che, nell'uso tipico di Munro, può suggerire una fatalità degli eventi. Munro usa prolessi brevi, spesso per inciso o fra parentesi. Un esempio di grande evidenza è quello che troviamo in *What Is Remembered* (2001), allorché Meriel, la protagonista, ha tradito il marito Pierre:

She held on to two predictions, the first one comfortable, and the second easy enough to accept at present, though no doubt it would become harder for her, later on.  
Her marriage with Pierre would continue, it would last.  
She would never see Asher again.  
Both of these turned out to be right.<sup>67</sup>

La prolessi, che ovviamente non è in «two predictions», ma nel finale «Both of these turned out to be right», esemplifica l'uso che Munro fa di questo dispositivo: breve e quasi per inciso, come dicevo, e per avvisare che ci saranno delle conseguenze, o che gli eventi avranno un seguito *che può già essere detto*. In questo senso le sue prolessi possono insinuare un sentimento tragico di destino, o di irreversibilità delle

<sup>67</sup> A. Munro, *What Is Remembered*, in Ead., *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*, London, Chatto & Windus, 2001, p. 235. «Si aggrappava a due previsioni, la prima confortante e la seconda relativamente facile da accettare al momento, anche se destinata senz'altro a farsi più scomoda in futuro. / Il suo matrimonio con Pierre avrebbe retto, sarebbe durato. / Non avrebbe più rivisto Asher. / Entrambe le previsioni risultarono corrette» (Ead., *Quello che si ricorda*, in Ead., *Nemico, amico, amante*, trad. it. di S. Basso, Torino, Einaudi, 2003, p. 231).

conseguenze una volta che le azioni dei personaggi abbiano innescato gli eventi.

Infine – e torniamo a *Passion* –, quando il racconto raggiunge gli eventi del Giorno del ringraziamento, la sua temporalità diventa manifestamente drammatica, con un'accelerazione verso la scena, nella durata, che sembra coerente con il progredire degli eventi verso la rovina.

Sarebbero necessarie numerose precisazioni, anche su concetti narratologici basilari e nondimeno problematici come quello di *scena*, ma mi limiterò a una considerazione bachtiniana: se con l'ascesa del romanzo, da una parte, gli altri generi letterari si romanizzano, il romanzo stesso, dall'altra, accoglie nella propria compagine aspetti di quegli altri generi letterari e, più in generale, discorsivi. Le forme romanzesche (narrative, cosicché il discorso coinvolge anche il racconto) possono essere più o meno accoglienti verso ciò che è caratteristico degli altri generi, e per esempio verso le forme della tragedia (drammatiche). Se osserviamo i dispositivi della temporalità in *Passion*, vediamo come l'uso della prolessi e dell'accelerazione verso la scena possano contribuire alla tragicità del racconto.

L'ultima osservazione – restiamo a Bachtin, ma passiamo dalla temporalità alla composizione delle prospettive – sarà quindi che a un'accoglienza del tragico nel racconto, in *Passion*, contribuisce ancora la polifonia che troviamo soprattutto nella prima parte, dove le possibilità e il destino di Grace sono contese fra le visioni diverse e spesso conflittuali della stessa Grace e inoltre di Maury, di Mrs. Travers, degli zii, del preside e di una società diffusamente maschilista.<sup>68</sup> La

<sup>68</sup> Ha scritto Peter Burian, di passaggio, che «il modo ossessivo in cui la tragedia continua a rielaborare il tema delle minacce femminili al potere maschile, nelle forme dell'aggressione omicida di una Clitemnestra come in quelle dell'antagonismo politico di un'Antigone, offre un esempio ovvio, e adeguatamente complesso, di come la tragedia svolga [la propria] funzione culturale» (*Myth into Muthos. The Shaping of Tragic Plot*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, ed. by P. E. Easterling, Cambridge, Cambridge UP, 1997, p. 191, trad. mia).

polifonia narrativa può essere affine alla drammaturgia tragica, con la sua costruzione ed elaborazione di confronti e conflitti.<sup>69</sup> Simon Goldhill, a questo proposito, ha osservato come matrici del linguaggio tragico, nell'Atene del V secolo, siano i contesti dove la parola diventa agonistica, come il tribunale, la politica, la retorica, o che diventano terreno di contesa nella rappresentazione tragica, come il sacro o l'eroismo omerico.<sup>70</sup> Non per caso Bachtin elabora il concetto della polifonia per Dostoevskij e nei dintorni di quel romanzo europeo che, con Flaubert e dopo di lui, affina l'uso della figuralità, mettendo la sordina a una voce narratoriale che nella tragedia manca, e che proprio nelle forme drammatiche trova un paradigma per questo orientamento narrativo. La polifonia bachtiniana, in altre parole, cattura una svolta nella progressiva accoglienza nel romanzo di forme drammatiche le quali, alle origini, consentivano anche l'elaborazione dei conflitti che animavano, o piagavano, la società. *Passion* continua questa tradizione.

<sup>69</sup> Anche da qui discende l'ambiguità caratteristica del linguaggio tragico: «l'ambiguità tragica [...] si ritrova nel fondo più intimo del linguaggio tragico [...]. Vi è ambiguità tra la progressione umana del dramma e il piano deciso dagli dei, tra ciò che dicono i personaggi e ciò che comprendono gli spettatori, ambiguità all'interno stesso degli eroi, per esempio, in Eteocle, tra i valori della *pólis* e quelli dell'*oikos*» (Jeanne-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* [1986], trad. it. di C. Pavanello, A. Fo, Torino, Einaudi, 1991, p. XXV).

<sup>70</sup> Simon Goldhill, *The Language of Tragedy. Rhetoric and Communication*, in *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, cit., pp. 127-150.

BIBLION  
edizioni

Finito di stampare nel mese di ottobre 2021