

A cura di Stefano Ballerio e Filippo Pennacchio

**Il conoscibile nel cuore del mistero
Dialoghi su Gérard Genette**

Ledizioni 
The Innovative LEDpublishing Company

ISBN 978-88-5526-379-5

© 2020

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11
20141 Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o
didattico, senza la regolare autorizzazione.

CONTRO IL TEMPO

Giovanni Maffei

Da *Épilogue*:

Dopo non so più quale mia dichiarazione tagliente, un amico benevolo e beffardo mi disse: «Voi siete decisamente l'uomo dello spazio». Intendo dal contesto che ciò significa: «Voi decisamente non siete l'uomo del tempo», e faccio temerariamente coro rispondendo: «È vero, il tempo è la mia bestia nera». (17)

1. La lista e la griglia

1.1. Due gesti retorici, due passioni intellettuali animano fundamentalmente la scrittura di Genette, dalle prime alle ultime prove: accumulare in una lista elementi molteplici e vari e dissonanti; rendere leggibile la varia e dissonante molteplicità ordinandola meticolosamente nelle caselle di una griglia. La lista e la griglia sono le marche di uno stile, nel senso più ampio della parola: lo stile è l'uomo.

La griglia è proverbiale: le linde architetture a doppia entrata dove il narratologo, il teorico di poetiche, in ultimo il filosofo estetico allogava le sue essenze, astraeva dalla materialità spuria dei testi i suoi universali. Un abito, un metodo, ma questa marca dello stile è stata anche un marchio, una cattiva fama che a Genette pesava: l'autore di *Nuovo discorso del racconto* si sente «accusato a volte di sistemare la letteratura in scatole o dietro a sbarre

di prigione» (100); l'annoso autobiografo di *Codicille* elenca le nomee subite: «strutturalista astratto, teorico astruso, affossatore degli studi letterari» (33); e già in *Bardadrac*: «papa» dello «strutturalismo letterario», del «formalismo», della «poetica», perché «[I]a vulgata mediatica fa gran consumo di novità trite e papati apocrifi» (403).

Capita che Genette ironizzi lui stesso sulla sua geometria, e ad esempio un po' prima della metà di *Nuovo discorso del racconto*, sul punto di proporre un'invenzione tassonomica inedita, si mostra ben lieto della possibilità di esibire finalmente «una di quelle tabelle a doppia entrata con cui non ho avuto ancora occasione di abbellire questo opuscolo» (52). Ma quando la riflessione si fa seria, la griglia – questo spirito, non le tabelle in sé – è variamente rivendicata per i vantaggi che apporta. Innanzitutto la chiarezza, così avvalorata nel più antico autoesame «prepostumo» genettiano¹:

Si è talvolta accusata la poetica quale io la praticavo con altri di 'disseccare' gli studi letterari – cioè di de-spiritualizzarli –, e suppongo che oggi si potrebbe rivolgere lo stesso rimprovero alla mia concezione dell'arte. Considero questo rimprovero largamente infondato, ma tutto sommato e dovendo scegliere, preferisco, oggi come ieri, la secchezza alla confusione, o all'impostura. (“Dal testo all'opera” 173)

E poi le virtù euristiche, non soltanto della «casella vuota» (occasione, in *Palinsesti* 464, di una curiosità che «finisce sempre con l'incontrare qualche pratica attestata che altrimenti le sarebbe sfuggita, o qualche ipotesi verosimile che, per essere soddisfatta, richiede solo un po' di pazienza»), ma anche di quelle piene: «[I]a “griglia”

1. «[Q]uesto esercizio di autodizione prepostuma» (“Dal testo all'opera” 129).

tanto screditata non è uno strumento d'incarcerazione, di potatura castrante o di richiamo all'ordine: è un procedimento di scoperta, e un mezzo di descrizione»; uno strumento di «esplorazione», come si vede benissimo quando lo si applica alla *Recherche*, capace di far venire alla luce, «sotto una nuova prospettiva, dei tratti spesso misconosciuti dallo stesso Proust e, finora, dalla critica proustiana (l'importanza del racconto iterativo, per esempio, o dello pseudodiegetico)» (“Discorso del racconto” 313). Preziosa purché la si maneggi (la griglia, questo spirito) con prudenza: «mi sembrerebbe increscioso cercare a tutti i costi l'“unità”, e, con ciò, *forzare* la coerenza dell'opera» (315); purché si rispetti la datità pulsante, imperfetta, la vitalità non irreggimentabile del testo: «Bisogna restituire l'opera alla sua incompiutezza, al brivido dell'indefinito, al respiro dell'*imperfetto*. La *Recherche* non è un oggetto chiuso: essa non è un oggetto» (315), «[i]l testo proustiano pare incessantemente sfilacciarsi sotto i nostri occhi e la funzione della narratologia non è quella di ricomporre ciò che la testologia decompone» (*Nuovo discorso* 134), «una griglia deve *sempre* restare aperta» (135).

Alla condizione di una certa miscredenza (il papa delle griglie sapeva essere all'occorrenza blasfemo: «non vedo perché la narratologia dovrebbe diventare un catechismo, con una risposta da spuntare con un sì o con un no ad ogni domanda, mentre spesso la risposta buona sarebbe: dipende dai giorni, dal contesto o dalla velocità del vento» [*Nuovo discorso* 62]), con le caselle, quelle piene e quelle vuote, si potranno fare forse le rivoluzioni:

Lo «scrivibile» [nell'accezione di Barthes] non è solo un *già scritto* alla riscrittura del quale la lettura partecipa e al quale contribuisce [...]. È anche un inedito, un ingrafo, un *non-scritto* del quale la poetica, fra le altre cose, tramite la generalità della sua indagine scopre e

designa la virtualità, che essa ci invita a realizzare. Chi è mai questo «noi», l'invito è rivolto solo al lettore, oppure il teorico di poetica deve a sua volta passare all'azione? non lo so; o forse l'invito deve restare invito, desiderio insoddisfatto, suggestione senza conseguenze – ma non sempre senza influssi. La cosa certa è che la poetica in generale e la narratologia in particolare non devono confinarsi nel *render conto* delle forme o dei temi esistenti. La narratologia deve a sua volta esplorare il campo dei possibili, anzi degli «*impossibili*», senza fermarsi eccessivamente su questo confine [...]. I critici si sono finora limitati a interpretare la letteratura: adesso si tratta di trasformarla. Non è certo compito esclusivo dei teorici di poetica, anzi probabilmente la loro parte è infima: ma che valore avrebbe la teoria, se non servisse anche a *inventare la pratica*? (135-136)

1.2. Ci sono voluti più di vent'anni, ma alla fine il «teorico di poetica» che in *Nuovo discorso del racconto* esortava a «inventare la pratica» è, in effetti, passato «a sua volta all'azione». «Gérard Genette diventa scrittore», divulgano i media all'indomani dell'uscita di *Bardadrac*, nel 2006. E in *Codicille* il convertito presunto protesta:

Penso piuttosto che chiunque scriva qualcosa faccia potenzialmente letteratura, e che il passaggio dalla potenza all'atto dipenda in questo caso da una semplice decisione estetica del lettore. [...] Per chi scrive, bene o male, già da qualche decennio, «diventare scrittore» non può significare che una cosa: essere d'un tratto giudicato «scrittore» da certi che fino a questo momento non lo giudicavano tale. (*Codicille* 35)

Nondimeno una discontinuità – di struttura, di stile – salta agli occhi se si considerano i testi pubblicati prima

e dopo *Métalepse*, del 2004: l'anno – è Genette stesso a volerlo di svolta – del suo «addio, provvisorio o no, alle iniziative teoriche» (*Épilogue* 28). Nelle opere successive a tale data dei due gesti, delle due passioni che ho menzionato esordendo è la lista che prende il sopravvento, anzi solo lei troneggia².

La lista, la passione, anzi la «vertigine» della lista, come l'ha definita Umberto Eco³; gli elenchi dove parole, idee, cose le più disparate sembra s'ammassino senza troppo discernimento. La griglia suggerisce ordine e misura, lucido pulito lavoro di squadra e righello: si direbbe l'emblema dello spirito di sistema, dell'*esprit de géométrie* famoso o famigerato genettiano. Ed è pensabile (ce ne sono stati) un poeta, un narratore, un prosatore d'arte che, in qualche modo, adibisca uno spirito geometrico, una vocazione tassonomica ai versi, ai racconti, alle prose esteticamente intenzionate. In *Bardadrac* non è così, la geometria se c'è non appare, fa di tutto per sfuggire all'evidenza; *esprit de finesse* se ne trova, qui, quanto se ne vuole, ma calato in una forma informe, in una struttura che certo è prismatica ma non è cristallina, per nulla euclidea, se una geometria le si addice è di quelle strane, frattali, iperboliche; e i contenuti sono *insaccati*, è la parola giusta, in un contenitore che è l'immagine stessa del disordine e della dismisura, della congestione.

2. Del resto preannunciava il predominio della lista già il libro del 2004, certo accreditabile al «teorico di poetica» ma per buona parte costruito addizionando, mettendo in fila e a elenco campioni sapidi di metalessi, tratti dalla letteratura e da altre arti.

3. Il riferimento è ovviamente al libro di Umberto Eco *Vertigine della lista*, menzionato da Genette in *Apostille*: «A ciò che Umberto Eco chiama giustamente (è il suo titolo) la "vertigine della lista" ho sacrificato, qui e altrove, più di una volta» (175).

Il titolo del primo libro di Genette «diventato scrittore» è sintesi di tutta una maniera:

Con questo vocabolo di sua invenzione, Jacqueline designava una borsa tanto vasta quanto informe, che si trascinava dappertutto, in casa e fuori, e che conteneva troppe cose perché ne potesse trovare una sola. Ma la certezza ingannevole che c'era la rassicurava, e la parola si applicava per metonimia al suo improbabile contenuto, per metafora a ogni specie di disordine, e per estensione all'universo intero, e dintorni. Faceva macchia d'olio, in estensione, in comprensione, nell'uso e nella menzione. Doveva restare nel lessico della famiglia, e anche un po' del paese. Mi auguro che si estenda al di là. (*Bardadrac* 29)

Bardadrac è un bardadrac: una borsa, un sacco così. Obbedisce alla legge dei dizionari, è per prima cosa, nell'insieme, una lista di voci ordinate alfabeticamente. E dunque si potrebbe pensare che ancora l'ordine che piace a geometri e tassonomisti sia la musa genettiana; ma questa musa ora è sorniona e faceta, l'ordine pare fatto per generare il suo contrario, che sia una finta al servizio del disordine:

Bardadrac [...] condivide dunque coi dizionari propriamente detti un ordine alfabetico generatore di disordine tematico, che decostruisce la realtà osservata, ricordata o immaginata indicizzandola per voci scelte, nel mio caso, in maniera arbitraria e volontariamente fuorviante, e che trattano questa realtà in modo da evitare ogni continuità narrativa o discorsiva, e ogni vincolo cronologico [...]. Evitare il vincolo temporale e la coerenza tematica significa poi sottrarsi a qualsiasi obbligo di esaustività: le circostanze sono disseminate in epifanie puntuali, il pensiero, per così dire, si diffrange in

aforismi e facezie, il racconto in brandelli, il discorso in frammenti, il quadro di una vita in riflessi, d'aspetto alquanto cubista, in uno specchio rotto.

Così in *Codicille* (218-219), pubblicato nel 2009, e che ha la stessa forma informe di *Bardadrac*, come del resto *Apostille* del 2012: un «trittico», i tre movimenti di una *suite*, la «suite bardadraque», come Genette l'ha etichettata (*Épilogue* 14-15). Tre dizionari bislacchi e speciosi, dove la confusione di tutta una lunga vita, la ricchezza prodigiosa di una mente sono riversate con generosità «in disordine alfabetico» (*Codicille* 221). Mentre l'alfabeto manca negli altri due libri (proprio gli estremi) che Genette ha dato alla luce: *Épilogue* nel 2014, *Postscript* nel 2016. Ancora da scrittore, ma più inclini al metateorico, al riflessivo, fatti di frammenti a volte legati da una consecuzione sensata, a volte capricciosamente divaganti, pausati e tenuti insieme da un'interpunzione morbida di asterischi, da questa «respirazione più leggera» del testo (*Épilogue* 23).

Cinque bardadrac, cinque «metafore» del disordine. Ma ogni metafora, Genette c'insegna, è il germe di una finzione, e addirittura due finzioni collidono nel «disordine alfabetico», giacché esso, mentre finge un ordine razionale per eluderlo, è da un altro punto di vista finzione del disordine, un disordine *per finta*. In tutti questi testi infatti, che si affidi o no alle voci da dizionario, il disordine è anche civetteria, dissimula un ordine diverso e non comune – un *ordine del discorso* – rizomatico, reversibile, consegnato all'iniziativa del lettore; il quale, per orientarsi in queste opere folte, scintillanti, affabilmente labirintiche deve attrezzarsi, forse scegliere una strategia: dovrà decidere se accogliere il testo «così come viene», col suo procedere aleatorio, sfogliando per salti, leggendo «stroboscopicamente», aggiungendo azzardo all'azzardo, incurante delle relazioni a distanza fra le menzioni

e gli oggetti, o se invece impegnarsi in un'esplorazione «curiosa», «indiscreta», volta a scovare le relazioni «per stabilire, oggetto per oggetto, la coerenza (o a volte l'incoerenza) della loro evocazione» (*Épilogue* 86-87).

1.3. In verità non pare che un piacere del disordine abbia tanto motivato le opere di Genette diventato scrittore, quanto proprio la passione della lista. Cosa c'è, cosa s'insacca infatti in questi sacchi? Essenzialmente liste. Il gesto, la retorica della lista quasi ne esaurisce la descrizione.

Già nella brevissima premessa a *Bardadrac* troviamo, in successione, quella dei modelli a cui l'autore si è ispirato⁴ e un primo elenco e provvisorio di materie che fanno cumulo nella borsa:

«Questo libro non è stato fatto, è stato raccolto». I suoi oggetti – epifanie contingenti, idee buone o cattive, ricordi veri o falsi, partiti presi estetici, fantasticherie geografiche, citazioni clandestine o apocriefe, massime e caratteri, divagazioni, battute e digressioni – compongono un puzzle da non ricomporre. (7)

E in *Codicille* (seguito ma anche glossa del primo libro «in forma di scorie, scoli, aggiunte, correzioni, pentimenti, *afterthoughts*, riprese, meandri accessori» [70]) c'è quest'altro catalogo di ingredienti *bardadracque*:

4. «Voltaire (*Dizionario filosofico*), Flaubert (*Dizionario dei luoghi comuni*), Ambrose Bierce (*Dizionario del Diavolo*), Roland Barthes (*Barthes di Roland Barthes*) o, in un altro disordine, Montaigne senza dubbio, Lichtenberg, Mark Twain, le note di viaggio di Stendhal, il diario di Renard, le cronache di Vialatte, i ricordi di Perec, i disegni di Sempé» (*Bardadrac* 7).

biografemi – talvolta semplici «biografi», come diceva Thibaudet – autentici o ricostruiti, osservazioni e opinioni varie, note dal cassetto, derivate a cascata, slittamenti più o meno controllati, bestiario fantasista, collezione di «mots-chimères», raccolta di *Souvenances* che ha memoria (tra gli altri) di Georges Perec [...], e repertorio alla Flaubert, o alla Proust, di spropositi, di cliché e di luoghi comuni, infine ribattezzato «médialecte», perché riferito, in modo volontariamente parziale e non senza malafede, alla sola vulgata dei media. (221)

Il critico che vuole occuparsi del tardo Genette deve giocoforza, per descriverlo, emularne lo stile: un bel saggio di Marie Baudry sulla *suite*, del 2013, è per buona parte elenco oltre che analisi di elenchi genettiani⁵. Vorrei qui dare idea di tale stagione ai lettori italiani a cui (com'è ben possibile) sia poco nota: a mia volta mi adeguo elencando.

Le liste nella *suite* sono molte e spesso lunghe, incessanti. Non poche a puntate: da un bardadrac all'altro si hanno aggiunte, integrazioni. Possono essere dizionari *en abyme*, incastonati nel dizionario maggiore che è il libro, regolati da un ordine alfabetico di secondo grado. Così la voce corposissima "Médialecte" (*Bardadrac* 276-347, *Codicille* 156-173, *Apostille* 193-211) che registra le perle del «Dialecto proprio dei media in senso largo (stampa, radio, televisione, Internet suppongo, aspettando di meglio), reincarnazione recente del francese, di cui riflette e accelera un'evoluzione talvolta deplorable» (*Bardadrac* 276). Si susseguono gli strafalcioni

5. I contributi contenuti nel n. 185 di "Poétique", ricordato nell'introduzione, mi sono stati utili nello studio di Genette «diventato scrittore», così così come quelli di Baudry, Cerisuelo, Constantinescu, El Sérafi, Jiménez, Montalbetti, Schuerewegen, menzionati nella bibliografia in coda al presente saggio.

semantici, accompagnati spesso da campioni a riprova, tratti dalla lingua viva televisiva o giornalistica: alla lettera A c'è *adulare* che per i media ormai significa *ammirare*, mentre *amalgama* vale *anatema*; alla lettera P troviamo che *perpetrare* ha preso il posto di *perpetuare*, *picaresco* di *pittoresco*. E le frasi fatte deliberate alla Flaubert: nei media il caos è sempre indescrivibile, la convinzione intima, la faccia nascosta, la Francia profonda, la geometria variabile, e via dicendo.

Un altro ampio dizionario secondo è "Mots-chimères" (*Bardadrac* 363-375, *Codicille* 190-192, *Apostille* 221-223): invenzioni genettiane argute – estrapolo limitandomi a *Bardadrac* – a volte solo lepide (l'*amarchivista* è un bibliotecario confusionario, il *castronomo* un gourmet cubano, *reciproquo* un doppio fraintendimento, ciò che è *sarcastico* è doppiamente satirico), a volte intraducibili dal francese (*aubergyne* è una «Pensione familiare meridionale piena di donne sole»), a volte profonde: *melancomico*, i cui aloni superano la voce secca genettiana («*Mélancomique. Humour noir*»), o *Malthusalem*: «Profeta dei tempi moderni: fate meno figli e vivete più a lungo».

Altre liste ancora sono ordinate dall'alfabeto, come quella piuttosto melancomica delle Leggi: quella di Gresham: «La moneta cattiva scaccia la buona»; l'effetto Matthew descritto da Merton: «I ricchi s'arricchiscono sempre, i poveri s'impoveriscono sempre»; la legge di Murphy: «Ogni disastro che può verificarsi si verificherà» (*Bardadrac* 235). Meno frequente l'ordine cronologico: degli artisti a cui è stato dedicato un intero museo (376) o delle conversioni celebri: «la via di Damasco, il sogno di Costantino, il battesimo di Clodoveo, la notte di Pascal, il pilastro di Claudel...» (*Codicille* 72).

Si dà un altro caso: che siano l'estro, gli andamenti spontanei della memoria a dare un ordine tutto sentimentale alla materia. "Souvenances" s'intitolano (in *Bardadrac* 499-529, *Codicille* 271-285, *Apostille*

289-300) lunghe sezioni fatte di molti paragrafi in successione brevi o brevissimi, contenenti ciascuno un ricordo e che iniziano quasi sempre con «Je me souviens», di rado con «J'ai oublié»: «Mi ricordo lo stile Chicago, il jazz binario, il free jazz e il jazz modale» (*Bardadrac* 513); «Mi ricordo il millefoglie che servivano al ristorante *Le Mercure galant*, rue des Petit-Champs» (*Codicille* 279); «Ho dimenticato chi diceva, e a proposito di chi: "Non fidatevi di quel tipo, crede a tutto quello che dice"» (*Bardadrac* 521).

Genette chiarisce che la sua *souvenance* è «cosa assai diversa, senza dubbio, dalla reminiscenza proustiana, ricordo involontario d'un oggetto a lungo sommerso nell'oblio»: si tratta invece di cose, eventi, parole, luoghi, persone bene incisi nella mente, e che ritrova «esplorando un poco, mediante un'anamnesi cosciente e organizzata, il disco più o meno duro della sua memoria» (*Bardadrac* 499). Non poche *souvenances* tuttavia, specie quelle che risalgono agli anni lontani dell'infanzia e della giovinezza, sono proustiane se non nel metodo nella tonalità affettuosa, e se ne trovano anche al di fuori delle sezioni eponime. Rivivono i genitori, teneramente, coi loro detti e le virtù semplici, il padre operaio, la madre che cuciva e recitava al figliolo una filastrocca occitana coi nomi buffi delle dita della mano: «Poudzu, Ledzapot, Grandet, Damisel, Pitchounet» (*Codicille* 232); rivive la casa a Conflans-Sainte-Honorine dove Gérard abitava bambino, le stanze, gli arredi, i vecchi libri. Voci apposite possono raggruppare queste ricordanze, di un'infanzia non ricca degli anni Trenta: "Samares" gli spassi che non costavano nulla: «sfregare una foglia di menta per meglio sentirne l'odore» (*Bardadrac* 480); "Magia" i fenomeni del tutto naturali che a Gérard parevano incantevolmente prodigiosi: la calamita, il marmo sempre freddo, le gocce di mercurio...

Ma anche la maturità è una durata che si può ripercorrere. In "Ponti" (*Codicille* 228-229) ce n'è una lunga lista, ponti che Gérard ha visto in giro per il mondo, nelle occasioni della sua vita di studioso, e che gli sono piaciuti; in "Antigusti" un elenco (utile a chi voglia, come qui facciamo, ricostruire criticamente la sua cultura e la sensibilità) di autori, opere, generi di tutte le arti che non lo convincono: «In letteratura, non amo troppo Dostojevskij, per nulla Céline, poco James, né Breton per il suo stile gendarme, ho qualche problema con Musil, Kafka, Melville, Conrad, Faulkner» (*Codicille* 20).

Anche nei due libri estremi ci sono liste, seppure con più misura: in *Épilogue* una sfilza di nomi di cantanti realizza quella «omerica» dei timbri di voce, in musica classica, che l'ottuagenario potrebbe ancora identificare senza errore a occhi chiusi (145); in *Postscript* è poetico il repertorio breve, tre soli termini, delle viste struggenti che non crede rivedrà più, se non nella stanza della memoria:

quella, all'orizzonte e sempre un po' irreali, come un miraggio in pieno mare, che si ha dai bastioni di Saint-Malo della riva di Cézembre, isola misteriosa sotto ogni aspetto; quella, che sembra di toccarla, della punta di Manhattan dalla passeggiata dei Brooklyn Heights; e quella, dall'alto, di Firenze dalla «montagna» di San Miniato, quando il celebre duomo sembra non poggiare sul coro (o il transetto?) di Santa Maria del Fiore, ma fluttuare, come sospeso, sui tetti della città intera. (198)

2. *De gustibus*

2.1. Oltre che attitudini retoriche e intellettuali, la griglia e la lista rappresentano *gusti*, due gusti distinti e per molti aspetti antitetici, ma anche segretamente

complementari, come si dirà. Per ora sostiamo su ciò che li qualifica partitamente.

La griglia (questo spirito) ha un gusto secco e chiaro, secco e quindi chiaro: già si è visto che la secchezza pareva a Genette un prezzo da pagare per ottenere chiarezza e schivare «confusione» e «impostura». Un prezzo, un patto (secco purché chiaro); un gusto *doveroso*, che ha del grave, che è di *regime serio*, se ricorriamo alla terminologia di *Palinsesti*; che forse ha a che fare con un'etica, che è morale: la *libido classificandi e/o nominandi*, il papa strutturalista ha scritto una volta, è sì libido, ovvero traffico che procura piacere, ma anche ufficio, una pratica sacrosanta, supernamente autorizzata, senza peccato, da quando Dio ordinò ad Adamo di dare lui i nomi alle creature:

Ne deduco che la *libido nominandi* è la sola a cui abbia dato quella che non oso chiamare la sua benedizione – di cui si mostrerà, in seguito, così avaro. Nessuna ragione, dunque, di privarsi di ciò che costituisce, se ho ben capito, la sola libido perfettamente lecita, di cui l'esempio viene dall'alto, e che («purtroppo», come si è detto di non ricordo quale altro piacere) non è un peccato. (*Codicille* 145)

L'altro gusto, quello che si ottiene dalla lista, pare invece gratuito, sensuoso, irresponsabile; è di *regime comico*, eventualmente *melancomico*.

È regressivo, infantile. La tendenza ai «cataloghi enumerativi alla Rabelais» – Genette osserva in *Epilogue* (144) – è tra i caratteri più intimi del proprio stile, e nella pagina appresso questa tendenza la chiama precisamente «gusto»: il «gusto dei cataloghi», aggettivato come «risolutamente puerile», oltre che «omerico», mentre sta per avviare l'elenco già menzionato dei timbri vocali. Si pensa ai piaceri infantili interrogati da Freud, dagli psicologi;

ai bimbi che amano le cantilene, le litanie di suoni uguali e diversi, contare, recitare l'uno dopo l'altro i numeri, e ne ridono: esiste per Genette un «comico per enumerazione» (*Codicille* 72). Ma, come i genitori delle lallazioni interminabili dei figlioli, così i lettori possono soffrire delle liste senza fine di un autore *bardadraque*: «Questo gusto spiccato dell'accumulazione di dettagli oziosi può esasperare gli spiriti restii a questa forma di comico [...] e di provocazione» (*Épilogue* 148); i «refrains», i «ritornelli» apparentemente «irreprimibili», i «temi ricorrenti» che «costellano» le sue pagine di «ripetizioni senza dubbio esasperanti» (anche i bimbi amano ripetere) possono indurre il «lettore avvertito» a tagliar corto «alla prima parola» (155)⁶. I bambini, infine, sono immaginosi e fantastici, e Genette, che ha fatto del disordine la regola un poco effettiva e un poco apparente dei suoi bardadrac, sembra concordare, piuttosto che col saturnino Valéry (il quale «dice più o meno che due pericoli minacciano il mondo: l'ordine e il disordine»), col più ottimista Claudel: «se l'ordine è il piacere della ragione, il disordine è la delizia dell'immaginazione» (*Codicille* 89).

E poi c'è che se la griglia è secca e cerebrale, e gradirla ha dell'ascetico, la lista è lauta, come una pietanza grassa e speziata o un intero menu ipercalorico fatto per saziare una fame istintiva, enumeratrice e cumulatrice, appunto rabelaisiana. Il «gusto» della lista evoca al

6. L'enumerare-catalogare omerico e l'infantile sono esplicitamente accostati nella voce "Liste" di *Apostille*: «Questo genere, si sa, rimonta almeno al Catalogo dei vascelli (greci, seguito da un Catalogo più modesto dei troiani) collocato da Omero nel secondo Canto dell'*Iliade*. Eco, Sève e alcuni altri (di cui evito qui la lista) esplorano meglio di come saprei fare questa addizione che, tra l'altro, ispira notoriamente l'attività intellettuale dei bambini piccoli, e si estingue in seguito progressivamente ma imperfettamente, sopravvivendo così alla sua funzione d'apprendimento» (175).

meglio il senso letterale: le papille accarezzate dai sapori, il lusso degli abbandoni gastronomici. Si veda la voce "Satira" in *Codicille*. L'autore ammette di essersi compiaciuto in «enumerazioni volontariamente pletoriche» che devono qualcosa a Swift, Joyce e Beckett. «Questa variante del comico di ripetizione potrebbe chiamarsi comico per saturazione»:

La parola latina *satura* si applica in effetti, ma in un altro senso, anche all'insieme di questo libro [sta parlando di *Bardadrac*] – ed evidentemente alla sua presente replica, o recidiva. Ricordo che designava in origine (cito il vecchio Gaffiot) un «piatto guarnito di ogni specie di frutti e di legumi, una sorta di macedonia; o un ragù, un pot-pourri; o una farcia»; questa definizione esitante si applica abbastanza bene, per metafora, ai miei bardadrac, e ammiro per inciso quanti sinonimi designino questo genere di cucina e i suoi omologhi letterari, artistici o filosofici, senza dubbio in tutte le lingue. (261)

Qui esemplifica allineando l'*hotchpotch* inglese, derivato dal vallone *hochepot*, o dal francese, e i francesi *fatras*, *salmigondis*, *meschun*, *ratatouille*, e *farrago* in latino. Poi riprende a ragionare:

La costanza di questo campo lessicale attraverso le lingue e i secoli è notevole: sebbene d'intenzione più seria, il titolo dello *Zibaldone* di Leopardi ne è un equivalente quasi letterale, e provo sempre un piacere gustativo e musicale a citare lo spagnolo *zarzuela*, il cui valore simbolico è più o meno lo stesso. Non conduco più innanzi un'inchiesta linguistica che potrebbe occupare tutta una brigata di gastronomi poliglotti, ma constato che la pratica del pot-pourri ha le sue patenti di quasi-nobiltà in letteratura, come evidentemente in musica. Non so come il latino *satura* sia passato da questo senso molto

largo a quello, più stretto e più piccante, che hanno illustrato tanti poeti, da Orazio a Boileau, e prosatori come Swift, Voltaire o Jarry, ma suppongo, tra questi due sensi, una certa affinità sotterranea, che spiegherebbe forse perché io mi sono trovato a praticarli tutti e due insieme, dato che *Bardadrac* è al contempo una satira nel senso largo e, tra l'altro, una raccolta di satire nel senso stretto, cioè una satira di satire, e di altri generi minori. Ma non ci sono generi minori, ci sono solo critici troppo maggiori. (261-262)

2.2. Il Genette «diventato scrittore», rammemorante e autocritico, ci conforta mentre formula per conto suo, e legittima, la domanda che ci sorge spontanea a questo punto, dopo aver isolato i gusti cardinali della sua scrittura: «Una questione più delicata è quella del rapporto tra il gusto degli inventari e quello delle classificazioni» (*Apostille* 175). E poi c'illumina con un autobiografema intellettuale:

Valéry attribuisce a Edmond Teste questa divisa, che Roland Barthes applicò una volta a Quintiliano (e a se stesso): «*Transiit classificando*» – «Ha passato la vita a classificare», o forse, più meritorio ancora, «È morto classificando», ovvero «È morto di classificazione». Io ho dovuto, o avrei dovuto, applicarmela negli anni in cui mettevo un segno implicito di uguaglianza tra due verbi che Georges Perec separa più saggiamente con una barra obliqua: *pensare/classificare*. Credo di non avere, dopo di allora, rinunciato a pensare, ma certo abbastanza a classificare, come testimoniano questi bardadrac che Leibniz, se crediamo a Sève, direbbe «scombuscolati dall'ordine alfabetico» [...]. Per restare nelle categorie del periodo tassonomico per me concluso, ciò significa essere passato da una disposizione (in tutti i

sensi della parola) paradigmatica (verticale: colonne, tabelle, arborescenze) a una disposizione sintagmatica (orizzontale, giacché le mie liste sono ordinate, o disordinate, non dall'alto verso il basso ma in fila indiana alla bell'e meglio), o, se si preferisce (ma ne dubito), da un asse d'evocazione metaforica all'asse metonimico dell'associazione libera e della digressione perpetua: *pensare/scivolare*. (176-177)

Una conversione: ridetta diversamente in *Postscript*, là dove Genette ammette di esser stato affetto un tempo da «ciò che lo psichiatra Éric Berne chiamava bizzarramente (è una cosa che non s'inventa) "sete di struttura"»:

Ne ho senza dubbio bevuta abbastanza, perché oggi mi riconosco piuttosto, in fin dei conti, in una pratica, almeno di scrittura, volentieri destrutturata, o destrutturante. Ma questa pratica non è una proposta di metodo, solo una maniera d'essere o, come (pare) diceva Pindaro ben prima di Nietzsche, di «divenire quel che tu sei, quando l'avrai imparato». E, salutare o no, impararsi è una lunga impazienza. (227-228)

Allora, se di conversione si trattò, non fu nel senso di una via nuova e mai prima esplorata dell'intelligenza e dello stile, di una svolta, di un partito diverso e tutto nuovo tardivamente abbracciato. È invece, questa conversione, da interpretarsi nel senso automobilistico: l'invertire a U la direzione del viaggio per tornare indietro, per puntare al luogo da cui si è partiti, dove ha avuto inizio l'avventura: un riconoscersi, un conoscere, finalmente, se stessi, un *reimparare* una verità originaria del temperamento.

Una conversione-restaurazione, come paiono confermare le espressioni relativamente primitive di questo temperamento (le più antiche alla portata del lettore

comune) deposte in certi saggi di *Figure I* del 1966: il primo libro di Genette (e fra i propri il suo preferito, ci dice in *Apostille* 124-125). Ma sostiamo ancora per un momento sullo stile della stagione ultima, di dodici lustri successiva a quel libro, e osserviamo da vicino una delle liste più spettacolose, fantasiose ed estenuanti, per chiederci come funzionino questa e le consimili esuberanze verbali, a quale legge (o mancanza di leggi) obbediscano, perché fanno ridere.

È, in *Bardadrac*, l'elenco delle «false buone idee» («vale a dire buone in teoria ma cattive nella pratica, perché pericolose, inapplicabili, o in fin dei conti inutili» [208]); un elenco lunghissimo (tre fitte pagine puramente nominali) del quale trascrivo una piccola parte:

la penna a sfera a quattro colori, l'acqua di Seltz, la bottiglia di Leida, la doccia-massaggio, la vasca jacuzzi, la pizza a domicilio, lo yogurt alla frutta, le farine animali, il telegiornale delle 20, il poema in prosa, il romanzo in versi, il romanzo psicologico, la psicologia in tutte le forme e per tutti i pretesti, la birra tiepida, la querelle degli Antichi e dei Moderni, l'Accademia di Francia, i parchi a tema, i villaggi vacanza, il poema sinfonico, la choucroute senza senape, la senape sul cassoulet (io ce la metto però), la cintura di castità, la chiusura di sicurezza, il revisionismo nella storiografia, il divisionismo nella pittura (e altrove), il surrealismo nella pittura, il *free jazz*, il neo-figurativo, il ritorno a Bach, il ritorno a Ingres, l'Eterno Ritorno, il Ritorno in generale, la bomba H, il telefono usa e getta, il telefono portatile, il freno a contropedale, il cinema 3D, il Kinopanorama, le Crociate, la guerra dei Cento Anni, i giardini alla francese, la democrazia diretta, l'Appello al popolo, lo Sciopero generale, la Grande Sera, gli Indomani che cantano, il dispaccio di Ems, il Big Bang, la Tobintax, l'assassinio del duca di Guisa, che ne uscì ingrandito, il

Martini dry, l'oliva nel Martini non dry, le torte salate con l'aperitivo, l'aperitivo in generale e soprattutto il fatto di chiamarlo "apéro." (208-209)

Tutte «false buone idee», o cattive buone idee, e ne sono esistite troppe altre secondo Genette: chi sia curioso del catalogo integrale, provvisorio e infinibile vada al libro. Ma già il lacerto esibito dovrebbe dare cognizione di come funzioni questo modello di prosa, il «comico per enumerazione» genettiano, e donde nascano i suoi effetti di riso e sorpresa. Diverte e sorprende l'eterogeneità degli elementi messi in fila nella catena metonimica, il far massa e fluire come un tutt'uno screziatissimo delle parole anche distanti e repugnanti, e con le parole dei concetti e delle cose: la molteplicità dei *realia* del mondo. A volte nello scorrere della catena i nessi associativi si ravvisano facilmente (ma qualche affinità può fuorviare: «l'acqua di Seltz, la bottiglia di Leida»); a volte sono labili e suggeriscono analogie madornali («la cintura di castità, la chiusura di sicurezza»); a volte sfuggono proprio, e il lettore fa i conti con prossimità enigmatiche e solo probabilmente sensate: del grande e del minimo («la psicologia in tutte le forme e per tutti i pretesti, la birra tiepida»), del basso e dell'alto (la prosa quotidiana del «telegiornale delle 20» e la gloria letteraria del «poema in prosa»), o di un orrore epocale moderno e di una bruttezza antiecologica qualsiasi d'oggi: «la bomba H, il telefono usa e getta».

Giungiamo alla qualità più profonda del modello: una proprietà commutativa *vertiginosa* (l'aggettivo ci vuole, trattandosi di liste) che forse allude, perfino, a una metafisica. Non solo l'ordine degli addendi nella serie proposta è fino a un certo punto indifferente, potrebbe cambiare senza che cambi il risultato, ovvero il senso dell'insieme, la sua suggestione; ma è anche certo che a ciascuna «falsa buona idea» elencata potrebbe sostituirsi qualsiasi altra

idea delle tante, non elencate epperò pensabili, «buone in teoria ma cattive nella pratica», e anzi *qualsiasi altra cosa, ad libitum*, dato che nell'elenco qualsiasi cosa, se osserviamo, può recare l'etichetta della «falsa buona idea»: l'idea che a qualcuno può parere non tanto buona, quelle che ai più sembrano proprio cattive, ma anche idee che non si capisce perché siano considerate tali. È un'idea la «birra tiepida», o un incidente? È un'idea che qualcuno ideò con ottime intenzioni e scarso guadagno la «psicologia in tutte le sue forme»? Chi ha avuto l'idea del «Ritorno in generale», della «guerra di Cento anni», del «Big Bang»? Infine non conta, tutto nel «comico per enumerazione», anzi nel «melancomico», trova il suo posto e fa ridere e rattrista⁷.

2.3. Una chiave per interpretare questa paratassi l'ha offerta Genette medesimo ma tardi, quando in *Postscript* ha rimpianto di non aver insignito per tempo lo stile *bardadraque* dell'aggettivo sostantivabile *humoresque*, coniato in tedesco (*Humoreske*) pare da Schumann nel 1839 per intitolare, «riferendosi allo spirito fantastico del poeta Jean Paul», un suo pezzo per piano: «Questa parola oggi francese la percepisco come una chimera di *humour* (e/o di *humeur*) e di *romanesque*, e niente impedisce senza dubbio di riprenderla da una musica essa stessa spesso così letteraria» (239-240). Un umorismo, quello degli elenchi prolissi, che è romanzesco perché ha una durata e perché disegna, zigzagando e svariando, una peripezia logica, nel succedersi avventuroso di parole e di cose che si provocano a vicenda, nei coniugi sorprendenti che quanto più stridono tanto più fanno effetto. Il

7. Aiuta a comprendere il «melancomico» di Genette il lungo suo saggio «Morts de rire», dedicato alle ragioni e alla varia fenomenologia del riso nelle arti (e non solo) e raccolto nel 2002 in *Figures V*.

lettore congeniale di queste pagine sta, come quello dei romanzi emozionanti, in attesa di ciò che avverrà, della prossima trovata, della prossima riuscita, e non è deluso perché presto o tardi il colpo di scena, l'incontro inopinato, le agnizioni gli sono date, anche se mai lo scioglimento esauriente della vicenda verbale.

Dicevo dell'ipotesi, autorizzata da Genette, che questa maniera (questo stile nel senso dell'uomo: «una maniera d'essere») fosse in lui primitiva, e dicevo di conferme rinvenibili in *Figure I*. Dove infatti s'incontrano parecchie elencazioni scoppiettanti, a ridosso di sistematiche o di repertori altrui⁸, ma soprattutto, nel saggio "Parole e meraviglie", un'illustrazione profetica (quanti decenni prima!) o almeno un presentimento preciso dello stile *bardadraque*, delle sue enumerazioni, del disordine alfabetico e tematico, degli scatti metonimici, dell'*humoresque* delle avventure lessicali e semantiche, dei saliscendi, delle sorprese. Il giovane critico commenta il caso (che evidentemente gli resterà dentro) di un catalogo paradossale e sfrenato, parla di un trattato barocco, *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, pubblicato nel 1621 dal padre gesuita Étienne Binet, dove, osserva, l'autore per le sue liste meravigliose «poteva scegliere tra un ordine neutro (quello dell'alfabeto)

8. Ad esempio quella dei fatti psicologici che determinano le figure retoriche secondo il cartesiano Bernard Lamy (*La rhétorique ou l'art de parler*, 1688): «*Ellissi*: una passione violenta si esprime più velocemente di quanto le parole non possano seguire. *Ripetizione*: all'uomo passionale piace ripetersi come all'uomo in collera sferrare più colpi. *Ipotiposi*: presenza ossessiva dell'oggetto amato. *Epanortosi*: l'uomo passionale corregge continuamente il suo discorso per aumentarne la forza. *Iperbato* (inversione): l'emozione sovrverte l'ordine delle cose, quindi anche l'ordine delle parole. *Distribuzione*: si enumerano le parti dell'oggetto della propria passione. *Apostrofe*: l'uomo commosso si volge a destra e a manca impetrandone ovunque soccorso, ecc.» (*Figure I* 199)

e un ordine sistematico fondato su una certa divisione del mondo», ma «[n]on ne vuole sapere né dell'uno né dell'altro». L'ordine alfabetico è da qualche parte accennato e poi subito tradito, e anche la distinzione elementare, promessa dal titolo, «tra fatti di natura e fatti di cultura» non ha effetto sull'indice, «dove gli oggetti naturali, i prodotti fabbricati, gli elementi, le industrie, gli esseri animati e inanimati si succedono in un disordine pittoresco e senza scrupoli» ed è dovunque preferita «una successione puramente associativa, un ordine senza classificazione, ossia senza divisioni»:

È come se Binet avesse cominciato con l'adottare un punto di partenza arbitrario e si fosse poi abbandonato a una serie di divagazioni per contiguità. Avendo consacrato il primo capitolo alla *Caccia*, scende alla specie per una *Caccia alla Lepre*, poi risale al genere prossimo con la *Falconeria*. Una nuova sinèdoche ascendente lo porta agli *Uccelli in generale*, un'altra discendente alla *Fenice*. Ecco a fianco del *Pavone*, il *Moscerino*, l'*Usignolo*, l'*Ape*. Una metonimia porta dall'ape al *Miele*. Ritorno alle specie alate con la *Rondine* e nuovo collegamento per contiguità: la *Marineria*, l'*Acqua*, i *Pesci*, la *Remora*, la *Tempesta*, la *Guerra*, la *Scherma*, l'*Artiglieria*, il *Duello a Cavallo*. Qui, una rottura della continuità, come uno strappo nel tessuto del mondo, lo obbliga ad aprire una seconda serie associativa: le *Pietre preziose*, l'*Oreficeria*, la *Coppella* (metonimia dello strumento), la *Cernita dell'Oro*, l'*Oro battuto*, lo *Smalto*, l'*Oro battuto in foglie*, l'*Oro in generale*, i *Metalli* (doppia sinèdoche ascendente). Qui nuovo strappo e nuova serie: i *Fiori*, l'*Ambra grigia*, il *Giardinaggio*, gli *Innesti*, il *Limone*, la *Spiga di Grano*, il *Vino*. La presenza dell'ambra grigia è evidentemente sospetta [...]: l'ambra grigia segue i fiori per metonimia, per la loro connessione nell'industria

dei profumi. La serie seguente è abbastanza omogenea: *Stampa, Pittura, Scultura, Ricamo, Stemmi, Carta, Vetro, Tintura, Medicina, Architettura, Prospettiva, Falegnameria, Matematiche, Stile forense, Eloquenza, Musica, Voce*. Ma ecco delle associazioni più brusche: dalla voce si passa, per sineddoche ascendente, all'*Uomo*, poi dall'uomo, per una metonimia che aspetta il suo Buffon, al *Cavallo*. Dal cavallo al *Baco da seta* rinuncio a ogni ipotesi, e infine, con un salto dal verme alle stelle, il libro si chiude con una bella tetralogia cosmica: il *Cielo*, il *Fuoco e l'Aria*, la *Rugiada*, l'*Arcobaleno*. ("Parole e meraviglie" 158-159)

3. *Contro il Tempo*

3.1. L'interesse per il Barocco (la poesia, le poetiche, la visione del mondo) si spartì con quello per scrittori della modernità stringente (Flaubert, Proust, Robbe-Grillet, Barthes semiologo, Valéry e Borges saggisti) la sensibilità di Genette nella sua prima stagione. L'aggettivo «barocco» ci mancava a qualificare l'ultima, che può dirsi barocca almeno nel senso dato alla parola (e alla categoria) dall'autore di *Figure I*, dove, quando si parla del Barocco, sembra talvolta prevista (e perfino programmata) la maniera dei libri estremi, fin nei dettagli. Scorgo ad esempio nel saggio "L'universo reversibile", nei termini adoperati a caratterizzare i laboratori poetici di Saint-Amant e di tutta un'epoca («questo ingegnoso sistema di antitesi, di rovesciamenti e d'analogie») un presagio della satura *bardadraque* mista d'ingredienti, ingegnosa di antitesi e rovesciamenti, di associazioni bizzarre; e intravedo nell'«infermità dell'immaginazione» che il giovane Genette poneva alla radice del Barocco – «l'Altro è uno stato paradossale dello Stesso, diciamo pure, con una locuzione familiare: l'Altro fa lo Stesso» (*Figure I* 17-18)

– l'«infermità» del Genette vecchio, presumibile nel delirio commutativo, nella vertiginosa indifferenza sopra illustrata a proposito della rassegna delle «false buone idee», di quel comico e melancomico «per enumerazione»: «l'Altro fa lo Stesso»⁹.

Si consideri ora quest'altro passo, da un saggio che trae il suo pretesto e il suo titolo (*“L'oro cade sotto il ferro”*) da un verso di Saint-Amant:

La poetica barocca si guarda bene dal colmare la distanza o dall'attenuare i contrasti attraverso la magia unificante di una simpatia: preferisce denunciarli per meglio dominarli grazie a una dialettica folgorante. Davanti ad essa ogni differenza comporta opposizione, ogni opposizione fa simmetria, ogni simmetria significa identità. *L'oro cade sotto il ferro*: l'antitesi speciosa dispone e prepara le cose in vista di una riconciliazione fittizia, l'*ossimoro* o combinazione di parole. Come il

9. La «Vertigine», ben prima che Eco parlasse di quella delle liste, è il culmine argomentativo di un altro saggio di *Figure I*, «Il complesso di Narciso». È pensabile che anche da questo fosse affetto l'autore *bardadraque*: «Giustamente Jean Rousset scrive che una facciata barocca è il riflesso acquatico di una facciata rinascimentale. Si può anche estendere questa proposizione: l'uomo barocco, il mondo barocco, non sono forse altro che il loro stesso riflesso nell'acqua. L'immagine di Narciso è il luogo privilegiato in cui l'esistenza universale arriva a prendere, a perdere, e finalmente a riprendere coscienza: Narciso contempla nella sua fontana un altro Narciso che è più Narciso di lui, e quest'altro Narciso è un abisso. La sua fascinazione è d'ordine intellettuale, non erotico, e, a conti fatti, egli non vi soccombe mai. Non vive il suo abisso, lo *parla*, e trionfa in spirito di tutti i suoi bei naufragi. Il suo atteggiamento simbolgia abbastanza bene quello che potremmo chiamare il sentimento, o piuttosto l'*idea barocca dell'esistenza*, che non è altro che la Vertigine, ma una vertigine cosciente e, oserei dire, *organizzata*» (*Figure I* 25-26).

paradosso, in un Sponde o in un Donne, supera le discordanze dell'animo facendone dei «contrari» segretamente uniti da una reciproca attrazione, l'antitesi materiale introduce nello spazio un gioco di specchi capace, a ogni operazione, di ridurlo della metà e di organizzarlo in «partita doppia». Il mondo così sfaccettato diventa al tempo stesso vertiginoso e maneggevole, poiché persino nella sua vertigine l'uomo trova un principio di coerenza. *Dividere* (spartire) *per unire* è la formula dell'ordine barocco. Non è forse anche quella del linguaggio? (*Figure I 35*)

Immagine del Barocco che s'attaglia, se non sbaglio, oltre che allo screziato degli elenchi *humoresque*, alle griglie del Genette strutturalista, alle tabelle famose, dove infatti una «dialettica folgorante» dispone differenze, opposizioni, simmetrie che in fin dei conti producono l'apparenza di un mondo unitario e al contempo «sfaccettato e maneggevole», organizzato in «partita doppia», diviso e rinsaldato dalla logica di un linguaggio. Ma si noti poi come lo «spazio» qui designato della poetica barocca – l'«universo reversibile», il «gioco di specchi» che offre il prodigio di un distinguere che è un riunire, di differenze la cui denuncia dà un senso acuto dell'identità («l'Altro *fa lo Stesso*») – evochi l'idea attribuita a Borges (sempre in *Figure I*, nel saggio “L'utopia letteraria”) della letteratura come «spazio omogeneo e reversibile»; Borges in cui Genette vedeva uno dei due «eroi» della propria avventura (l'altro era Valéry)¹⁰, quel Borges che

10. «Due eroi al principio di questa avventura: Valéry, come rifondatore della poetica moderna [...] e Borges», con la sua «visione panottica della *Biblioteca universale*»: di quale avventura si trattasse è dichiarato nel titolo del testo da cui trascrivo, “Une aventure en poétique”, l'ultimo degli esami prepostumi di Genette, in appendice al suo ultimo libro, *Postscript*, nelle pagine finali (271-277, cito da 271-272).

leggeva attraverso il Barocco e attraverso il quale leggeva il Barocco.

“L’utopia letteraria” è una prova notevole, critica e autocritica senza timidezze. Un giovane interprete affronta un universo già monumentale; Genette ‘sistema’ Borges, esplorando le ragioni profonde della sua opera: una logica, una retorica, una metafisica. Ma, anche, l’interprete fa già emergere, riflettendosi nell’interpretato, l’idiosincrasia di una vita, quella infine cifrata, umoralmente, nella frase di *Épilogue* da cui siamo partiti: «il tempo è le mia bestia nera». In questo saggio, come in quelli sul Barocco, il primo libro di Genette guarda nel futuro, mira agli ultimi, li illumina e ne è illuminato.

Si parte, nelle pagine che vado a riassumere, da un «demone» insieme barocco e *bardadraque*, «strano» e vertiginoso. Doppia vertigine, perché un autore che fa cataloghi è raccontato nella forma di un catalogo:

A prima vista l’opera critica di Borges sembra posseduta da uno strano demone dell’accostamento. Alcuni suoi saggi si riducono a un breve catalogo delle *diverse intonazioni* prese nel corso dei secoli da un’idea, un tema, una metafora: Ricketts e Hesketh Pearson attribuiscono ad Oscar Wilde la paternità dell’espressione *purple patches* (brandelli di porpora), ma questa locuzione si trova già nell’*Epistola ai Pisoni*; Philipp Mainländer inventa, due secoli dopo John Donne, l’ipotesi di un suicidio di Dio; l’argomento della scommessa si trova in Arnobio, in Sirmond, in Algazel; i due infiniti risuscitano in Leibniz e in Victor Hugo; l’usignolo di Keats prolunga Platone e precorre Schopenhauer; il fiore di Coleridge, attinto da un sogno, anticipa il fiore di Wells, attinto dal futuro, e il ritratto di James attinto dal passato [...]. (113)

E così via. Non si tratta, Genette commenta, di esibizionismo erudito, ma di un'idea profonda, formulata «aggressivamente» nel racconto *Tlön Uqbar Orbis Tertius*, dov'è ipotizzato un mondo, una cultura che ha «stabilito che tutte le opere sono opere di un solo autore, atemporale e anonimo» (114). Borges insinuerebbe in questa invenzione una «visione della letteratura come uno spazio omogeneo e reversibile in cui le caratteristiche individuali e le presenze cronologiche non hanno corso», un «sentimento *ecumenico* che fa della letteratura universale una vasta creazione anonima in cui ogni autore è soltanto l'incarnazione fortuita di uno Spirito atemporale e impersonale» (115):

Ma l'idea *eccessiva* della letteratura, in cui Borges si compiace talvolta di trascinarci, designa forse una tendenza profonda dello scritto, che è d'attrarre fittiziamente nella sua sfera la totalità delle cose esistenti (e inesistenti), come se la letteratura non potesse conservarsi e giustificarsi ai suoi stessi occhi se non in questa utopia totalitaria. (116)

«Il fatto – dice ancora Genette – è che per Borges, come per Valéry, l'autore di un'opera non detiene e non esercita su tale opera nessun privilegio, che questa fin dal suo apparire (e magari anche prima) appartiene alla sfera pubblica e vive solo delle sue innumerevoli relazioni con le altre opere nello spazio senza frontiere della lettura» (119). Di più: «Nel tempo reversibile della lettura, Cervantes e Kafka ci sono entrambi contemporanei, e l'influsso di Kafka su Cervantes non è minore dell'influsso di Cervantes su Kafka» (120):

La letteratura è appunto quel campo plastico, quello spazio *curvo* in cui i rapporti più inattesi e i più paradossali incontri sono ad ogni istante possibili. Quelle che

ci sembrano le leggi più universali della sua esistenza e del suo commercio – come l'ordine cronologico di successione e il legame ombelicale tra l'autore e la sua opera – non sono che maniere relative, tra parecchie altre, di indagarne il significato. (120-121)

Contro le «leggi» dell'«ordine di successione» e del «legame ombelicale» tra l'autore e l'opera («Contro il tempo», per dirlo con parole sue su cui torneremo) Genette si è adoperato in modi sottili o frontali, a mostrare se non altro che erano «maniere relative». Specialmente la griglia e la lista le fanno saltare, le mettono in crisi, reversibili come sono, l'una e l'altra, perché suscettibili di più direzioni di lettura; e omogenee, o omogeneizzanti, fino a un certo punto, perché l'assunto che le ispira è meno il mutare sensato nel tempo delle forme e dei fenomeni che il ritornare in ogni tempo di una combinatoria, di possibilità analoghe dello scrivere, del leggere, dell'essere nel mondo.

3.2. Il secco della griglia e il lauto della lista, lo si è detto, oltre che gesti sono gusti; gusti antitetici e tuttavia affini e congiuranti – è il momento di aggiungere – per un effetto che entrambi conseguono: la sdrammatizzazione del tempo, la riduzione scettica della successione sensata, della cronologia irreversibile, ovvero di quel rapporto consecutivo dei fenomeni, delle forze e dei fatti, ragionabile per cause e compimenti, che costituisce l'insita teleologia di ogni storia che si racconti, delle storie particolari e della Storia. Teleologia che può avere le sue sintesi geometriche, i suoi grafi: la parabola delle evoluzioni e dei progressi, la freccia dei processi che hanno o cercano una direzione. Non è stato il disegnare di Genette. La griglia e la lista gettano acqua sul fuoco della storia, sulla

retorica troppo umana del tempo che tutto muta e in fin dei conti va da qualche parte.

Certo è esistita in lui, da teorico della letteratura, una preoccupazione della dimensione storica. In *Figure III* il saggio "Poetica e storia" è tutto un insistere sull'urgenza di un rapporto fruttuoso tra questi due saperi: la «poetica», cioè la «teoria delle forme letterarie», è destinata «a trovare in futuro, sulla sua strada, la storia» (7); posto che in letteratura l'oggetto storico non sono le opere, «bensì gli elementi che *le* trascendono e costituiscono il gioco letterario», ossia le «forme» («i codici retorici, le tecniche narrative, le strutture poetiche, ecc.»), di tali forme potrà ben farsi storia, «come di tutte le forme estetiche e come di tutte le tecniche», per il semplice fatto che esse «permangono e si modificano attraverso i secoli» (12-13), e anzi la fondazione di una «storia delle forme letterarie» è un compito che preme, dato che è stato a lungo disatteso: «a un certo punto dell'analisi formale, s'impone il *passaggio alla diacronia*: il rifiuto della diacronia, oppure la sua interpretazione in termini non storici, va a scapito della teoria stessa» (15); una volta costituitasi come storia delle forme, e allora soltanto, «la storia della letteratura potrà porsi con serietà [...] il problema dei suoi rapporti con la storia generale, cioè con l'insieme delle altre storie particolari» (15).

Un programma equilibrato, promettente, sano: ma c'è da dubitare che a questo gesto intellettuale corrispondesse un gusto. Anzi alla diacronia, al senso del tempo successivo e irreversibile implicato nell'esercizio della Storia e delle storie (anche di quella delle «forme letterarie») pare che le papille di Genette riluttassero. Anche per questo aspetto del suo temperamento gli ultimi libri (fatta la tara delle probabili esagerazioni istrionesche) sono una fonte preziosa.

Cominciamo dalle favole dei romanzieri. A più riprese il «papa» della narratologia, ora che è andato in pensione,

confessa un fastidio, una vera insofferenza di questa specie di storie, per come sono costruite, per come seducono. Si vada alla voce "Roman" in *Codicille*, dove Genette lamenta l'«egemonia cannibale del romanzo» nei gradimenti del pubblico e nell'attenzione della critica: una prevalenza che avrebbe contribuito alla rovina dell'«ecosistema delle specie letterarie» (250); dove si dice incline a condividere l'asserto del Gide di *Paludi*: «i miei principi estetici s'oppongono alla concezione di un romanzo» (252); dove si dichiara *inappetente ed esitante* (è il suo gusto che rilutta) al cospetto dell'«ingombrante macchinario narrativo» che cigola nei romanzi, al peso dell'«argomentazione causalista», alla «psicologia aleatoria», alla «cellulite» delle motivazioni avanzate nell'intreccio, e afferma di preferire il racconto breve perché «meno imbarazzato da codesti ingranaggi di cause e d'effetti che battezzerei, se osassi, *narraturgia* romanzesca» (252-253).

Quanto alla storia nel senso stretto – la storia di cui si occupano gli storici, le storie parziali o la storia generale o mondiale – abbondano nei libri consuntivi di Genette gl'indizi d'incredulità nelle visioni teleologiche e di diffidenza delle sintesi filosofiche¹¹, e s'avverte come un'angoscia delle catene evenemenziali, del loro peso

11. L'autore di *Apostille* pare concordare con lo scetticismo dell'antico amico (e vecchio come lui) Paul Veyne nei confronti della «filosofia della Storia umana» come strumento di conoscenza: «Per lui, la storia non spiega niente, perché non ha niente da spiegare»: si limiterebbe a produrre «romanzi veri»; il suo libro *Come si scrive la storia* quando uscì nel 1970 «fece gran rumore» nel campo degli storici, fu una «pioggia acida» per tutti quelli che credevano di conoscere il «senso della storia» e il «metodo» per trarlo alla luce. Le opere di Veyne hanno ogni volta divertito Genette e lo hanno sbarazzato di molte illusioni: «Sebbene sia professore al Collège de France, non è né il nostro Michelet né il nostro Braudel: è il nostro Borges» (70-72).

di sciagure quotidiane o epocali. Sicché è variamente adattata una formula joyciana: «*Storia*. Al contrario di Stephen Dedalus, è un incubo che ritrovo a ogni risveglio» (*Bardadrac* 204); «sfortunatamente viviamo tutti nella Storia senza potere, come dice Stephen Dedalus, svegliarci da questo incubo» (*Épilogue* 53); e può parere consolatoria all'autore davvero avanti con gli anni dell'ultimissimo libro la lista delle cose che verosimilmente gli saranno risparmiate: «il riscaldamento del pianeta, l'innalzamento degli oceani, l'estinzione della nostra specie, il crollo dell'Europa, la bancarotta della scuola, il naufragio della lingua francese, l'Esposizione universale del 2025...» (*Postscript* 30).

Infine quel tipo particolare di scrittura storica, singolarizzante e compromettente, che è l'autobiografia. Genette l'ha praticato con ampiezza da *Bardadrac* in poi e ci ha riflettuto in *Épilogue*, categorizzando i modi in cui avrebbe potuto raccontare di sé e quello che ha eletto per farlo:

Come «racconto di vita», l'autobiografia classica è una forma cronologica e «continua», il Diario una forma apertamente discontinua, ma anch'essa a suo modo cronografica, perché sottomessa, e in maniera ancor più costrittiva, alla successione dei giorni: ne «salta» qualche volta, ma si guarda, a meno che non scherzi, dai ritorni all'indietro. Il bardadrac, invece, [...] la cui genesi, come ogni processo, è inevitabilmente temporale, assume una disposizione testuale totalmente acronica; non è un racconto di vita ma piuttosto (tra l'altro) un quadro, «impressionista» se si vuole, per tocchi disgiunti, o meglio «cubista» a suo modo, per frammenti e faccette. (22-23)

Anche così – da autobiografo – pare che Genette abbia subito la sua «bestia nera»: il fastidio del tempo lo

ha indotto a narrarsi come dipingendo, a tradurre la linea successiva della vita nello spazio concentrato di pagine «cubiste». La «bestia», possiamo supporre, aveva del resto già spinto il critico e il teorico della letteratura a trascurare alquanto, dopo il 1972, il giudizioso proposito di «Poetica e storia», di una ricostruzione del trasformarsi delle «forme» in diacronia, per dedicarsi piuttosto a disporle, «acronicamente», in inventari e tabelle: ancora la lista e la griglia, «spazi» che lo sguardo può cogliere sinteticamente e percorrere in ogni senso, reversibilmente.

3.3. Si riconsiderino gli assunti generosi di «Poetica e storia»: la «teoria delle forme letterarie» è destinata «a trovare in futuro, sulla sua strada, la storia»; «a un certo punto dell'analisi formale, s'impone il *passaggio alla diacronia*. Il rifiuto della diacronia, oppure la sua interpretazione in termini non storici, va a scapito della teoria stessa». Lì si confrontino con la confessione senile:

In breve, non è possibile muoversi indefinitamente nella dimensione spaziale senza ricorrere a quella temporale, e reciprocamente: in termini di linguistica strutturale, la lettura del paradigma non può ignorare il suo spiegamento in sintagma, e reciprocamente. «Contro il tempo», non si può in verità granché. Non ci provo più, mi ci rassegnò. (*Épilogue* 60)

Dove la diacronia, la storia delle forme, la cognizione della storicità delle forme non è più un obiettivo all'orizzonte, ma una fatalità a cui si è rassegnati. Può sembrare l'ammissione di una debolezza: la diacronia non era nelle mie corde, ma contro il tempo non si può molto, e alla lunga ho dovuto cederle. Scorgo piuttosto nelle parole confidenziali qualcosa come la rivendicazione di una

scelta, della via scelta *di fatto* dopo il 1972, di tutta una strategia congeniale.

Non c'è dubbio, Genette ha letto moltissimo e avrebbe potuto puntare su questa ricchezza per scandagliarne il variare nel tempo, le genealogie formali e tecniche in rapporto ai contesti e alle mentalità, le svolte di paradigma o le maturazioni lente di paradigmi nuovi. Forte della sua scienza strutturale, avrebbe potuto volerla a dar conto innanzitutto del mutare drammatico: del competere e trasformarsi, del combinarsi e succedersi delle forme da una stagione all'altra, da una costellazione storica e culturale all'altra. Il «mirifico rosone» di Stanzel, sulla cui complessità Genette ironizza in *Nuovo discorso del racconto* («l'incastro di assi, di frontiere, di mozzi, di raggi, di punti cardinali, di cerchi e di involucri» [100]), era stato un tentativo di mettere lo spirito schematico dello strutturalismo al servizio della diacronia mutevole e cangiante, di raccontarla in un'immagine. Un cerchio di stazioni fluide, di transiti e mediazioni; una figura complicata per dar conto di una vicenda nel tempo complicata, cosa è accaduto in due secoli almeno alle forme del narrare occidentale. Mentre le architetture genettiane, la griglia e la lista, non sembrano le più adatte a un raccontare consimile. L'idea delle forme come variazione o rivoluzione nel tempo, piuttosto, Genette la insinua incidentalmente nei ragionamenti, ancorché genialmente, come quando si sofferma, in *Nuovo discorso del racconto*, sull'«importanza dell'iterativo proustiano», e osserva che «Proust non ha affatto inventato questo tipo di racconto, ma è il primo, o meglio il secondo, dopo il Flaubert di *Bovary* ad averlo emancipato dalla subordinazione funzionale (nei confronti del singolativo, ovviamente) in cui era tenuto dal regime narrativo del romanzo classico» (30).

«A mio parere la storia – aveva scritto in “Poetica e storia” – non è una scienza delle successioni, ma delle trasformazioni: può avere per unico oggetto delle realtà

rispondenti alla duplice esigenza di permanenza e variazione» (12). Ecco perché non le opere singolarmente intese bensì le «forme» che le trascendono sono in letteratura l'«oggetto storico»: perché le forme permangono e variano, e si dà storia soltanto del variare sullo sfondo di un durare. Lo storico, si deduce, quello delle poetiche come ogni altro storico, dovrà tenere d'occhio entrambe le fenomenologie: il mutamento e la persistenza, il nuovo e l'uguale, l'eterogeneo e l'omogeneo. Ma pare che il suo cuore – il suo gusto – andasse ai secondi termini. Comunque non è certo nelle soluzioni cardinali di Genette, la griglia e la lista, che possiamo ravvisare un discorso della storia letteraria.

In uno degli schemi più noti, il narrare del mondo dall'antichità al Novecento – Occidente e Oriente – è ridotto a gioco di possibili in uno «spazio» sentito borgesianamente come «omogeneo e reversibile». Siamo, in «Discorso del racconto», al capitolo sulla Voce, al paragrafo sulla Persona, alla griglia a doppia entrata generata incrociando due Livelli (Extradiegetico e Intradiegetico) e due Rapporti (Eterodiegetico e Omodiegetico): si vede che occupano caselle contigue o si dividono fraternamente la stessa casella Omero, Sherazade, *Gil Blas*, Proust. Uno spazio omogeneo: la diacronia non conta in questa distribuzione; la variabilità suggerita dallo schema non è storica ma combinatoria. Uno spazio reversibile: entrambi omodiegetici, Ulisse vale Marcel, Marcel vale Ulisse.

E la lista? Se ne contano, con le griglie, anche nei saggi di poetica e di critica genettiani, elenchi anche lunghi e sempre sapidi di esempi, a illustrare categorie universali o tipologie ricorrenti (a loro volta consegnate elencatoriamente a indici e cataloghi, oltre che agli schemi). Genette deve ovviamente, in queste liste esemplari, far nomi, mettere in fila autori, le loro parole, le scelte, autori appartenuti a momenti della storia, a climi di cultura diversi, dietro ai quali erano tradizioni e ragioni anche

molto lontane. Ebbene allora è facile verificare come la lista – anche questa forma – in lui si presti meno (al pari delle griglie) alla registrazione di ciò che variò nel tempo (le differenze fra esercizi poetici che il tempo, mentre trasformava il mondo, produceva efficacemente) che di quanto il tempo non ha potuto mutare: costanti, permanenze, atteggiamenti del pensiero e della parola che (Genette suggerisce) come si sono ripetuti più volte in passato potranno ripetersi ancora, quasi trascendenze non storiche né soltanto formali ma antropologiche, di un'antropologia se non eterna di lunga durata, con la letteratura, dell'Uomo Scrittore.

L'Uomo Scrittore: due maiuscole, come nelle tassonomie delle specie; un Tipo da riconoscere nella variabilità accidentale degli individui. Succede infatti che autori che uno studioso più sensibile agli effetti differenzianti della diacronia non assocerebbe così serenamente, finiscano, quando sono convocati da Genette nelle sue liste, col somigliarsi forte per un'aria di famiglia, col sembrare anzi uno stesso uomo che cambia maschere. Si veda il campionario che segue, uno dei tanti di *Soglie*, tratto dal capitolo sulle "Funzioni della prefazione originale". La prosa è parecchio *humoresque*: la lista impone il suo spirito e il suo gusto. L'Uomo Scrittore atteggia da Prefatore scontento e problematico, uno che soffre o finge di soffrire l'obbligo o il rituale delle prefazioni, e reagisce scusandosi, protestando, proclamando, smentendosi in dichiarazioni «un po' indiscrete e piuttosto sospette», dove «la precauzione oratoria e la civetteria letteraria» sono padrone (230):

Bisogna inoltre notare – e terminerò il presente capitolo ricordando questa funzione paradossale –, la frequenza significativa dell'espressione, in molte prefazioni, di una specie di riserva, falsa o sincera, rispetto a tale obbligazione; obbligazione che viene spesso ricordata

dall'editore, e sentita dall'autore come un dovere penoso da compiere, o che dà luogo a un testo fastidioso per il lettore, anche quando l'autore, ed è questo sicuramente il caso di un Fielding, uno Scott o un Nodier, vi si sia al contrario dedicato con un piacere evidente, pur considerandolo perverso. In tutti questi casi (e forse in qualcun altro) di cattiva coscienza, il compromesso più adeguato, e più produttivo, consiste nell'esprimere il malessere nella prefazione stessa, sotto forma di scuse o di proteste varie. Scuse per la lunghezza: «Dio ti risparmi, lettore, le lunghe prefazioni!» (parola attribuita a Quevedo da Borges in quella dell'*Informe de Brodie*); «prefazione troppo lunga» (*Essai sur les révolutions*), «nota troppo lunga» (*Han d'Islande*). Scuse per la noia: nell'introduzione delle *Lettres persanes*, Montesquieu dichiara di fare a meno di elogiare il testo: «Sarebbe una cosa troppo noiosa, posta in un luogo già molto noioso in se stesso: voglio dire la prefazione»; all'inizio del Libro V di *Tom Jones*, Fielding spiega così la presenza delle diciotto prefazioni, o capitoli preliminari, o «saggi in forma di digressione» che ha voluto fossero «laboriosamente noiosi»: sono là per fare apparire il seguito più divertente [...]. Per l'impertinza: le mie prefazioni, dice ancora Fielding [...], sono intercambiabili come dei prologhi di teatro, ma vi sono in questo dei vantaggi: il pubblico guadagna un quarto d'ora a tavola, i critici accordano i loro fischietti, e il lettore può saltare qualche pagina senza rimpianti, «cosa particolarmente utile alle persone che leggono un libro solo per poter dire di averlo letto». Per l'inutilità: «Da molto tempo si denuncia l'inutilità delle prefazioni, e malgrado questo si continuano a scrivere prefazioni», scrive Théophile Gautier. Nodier intitola preventivamente «prefazione inutile» quella dei *Quatre Talismans* [...]. Per la tracotanza: «Credo di aver detto da qualche parte che una prefazione è un monumento d'orgoglio; lo ripeto

volentieri» [ancora Nodier, nei «Preliminari» a *Jean Sbogard*]. Per l'ipocrisia: è il momento di ricordare la celebre espressione di Proust sul «linguaggio insincero delle prefazioni e delle dediche», un'espressione che non si trova in una prefazione. Altre dichiarazioni: Cervantes avrebbe desiderato presentare il suo *Quijote* nudo, «senza l'ornamento del prologo»; Marivaux consacra quasi tutta la prefazione della *Voiture embourbée* a una diatriba molto vivace, e molto ambigua, contro l'obbligo della prefazione e contro gli stereotipi del genere [...]. (227-228)

Devo tagliare, ma Genette continua con le scuse e con gli autori: Stendhal, Zola, James, Blanchot («*Noli me legere*»), tanti altri. L'escursione diacronica tra gli assimilati è minore che nello schema visto prima (Omero e Proust), ma comunque si tratta di non pochi secoli di scrittura prefatoria (c'è Cervantes e c'è Blanchot) e, già solo nel passo citato, di più letterature: la francese, l'inglese, la spagnola. E poi l'assimilazione non è secca e astratta come nelle griglie ma ricca e corposa: davvero sembra che una sostanza umana, una personalità spiccata – narcisismo, prolissità compulsiva, finta umiltà, civetteria – alterni le maschere. Esse vengono da ogni dove e sotto ciascuna il Prefatore che le trascende e le indossa recita il suo numero, un teatrino querulo che varia e insiste: la permanenza prevale di un accento istrionico e ansioso, il Prefatore torna con altre vesti e pretesti, ma è sempre lui e ripete il suo ruolo, c'è «comico di ripetizione».

Anche per questa via, in questa e in consimili rassegne *humoresque* di pronunce, posture, gesticolazioni Genette affermava l'«utopia» di Borges della letteratura «omogenea e reversibile», il «sentimento ecumenico» della letteratura come «vasta creazione anonima in cui ogni autore è soltanto l'incarnazione fortuita di uno Spirito atemporale e impersonale». Solo che qualche volta, come nel

caso delle prefazioni sofferte e volute, lamentate e rivendicate, lo «Spirito» indifferente al tempo e allo spazio che «abita l'apparente pluralità degli autori e delle opere» lo sorprendiamo che è disceso dallo scranno della sua maiuscola e si è fatto tutt'altro che «impersonale» e invece così umanamente petulante e faceto, mentre si scusa e fa dello spirito, e alterna, con le maschere, le smorfie della sua cerimonia.

Bibliografia

- Baudry, Marie. "Le Désordre du discours." *Acta fabula*, vol. 14, n. 4, 2013, www.fabula.org/acta/document7870.php. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Cerisuelo, Marc. "La zarzuela d'un amateur." *Critique*, n. 725, 2007, pp. 757-769.
- . "Derniers ricochets." *Critique*, n. 858, 2018, pp. 884-888.
- Constantinescu, Muguraș. "Pour ne pas en finir avec Genette." *Acta fabula*, vol. 15, n. 6, 2014, www.fabula.org/revue/document8783.php. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Eco, Umberto. *Vertigine della lista*. Bompiani, 2009.
- El Sérafi, Inès. "D'un Moi l'autre. Les autoportraits de Roland Barthes et de Gérard Genette ou l'art de flirter avec le biographique." *Poétique*, n. 182, 2017, pp. 237-258.
- Genette, Gérard. *Figure I. Retorica e strutturalismo*. 1966. Traduzione di Franca Madonia, Einaudi, 1988, pp. 203-222.

- . "Discorso del racconto." *Figure III. Discorso del racconto*. 1972. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1976, pp. 67-323.
- . *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. 1982. Traduzione di Raffaella Novità. Einaudi, 1997.
- . *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . *Soglie. I dintorni del testo*. 1987. Traduzione di Camilla Maria Cederna, Einaudi, 1989.
- . "Dal testo all'opera." 1999. Traduzione di Fernando Bollino. *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, di Fernando Bollino, con scritti di Gérard Genette, Riccardo Campi, Alessandra Corbelli, CLUEB, 2006, pp. 129-175.
- . "Morts de rire." *Figures V*. Seuil, 2002, pp. 134-225.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Seuil, 2004.
- . *Bardadrac*. Seuil, 2006.
- . *Codicille*. Seuil, 2009.
- . *Apostille*. Seuil, 2012.
- . *Epilogue*. Seuil, 2014.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Jiménez, Pedro Pardo. "Gérard Genette de *Bardadrac* a *Postscript*." *Anales de Filología Francesa*, vol. 27, n. 1, 2019, <https://doi.org/10.6018/analesff.365121>. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Montalbetti, Christine. *Gérard Genette. Une poétique ouverte*. Bertrand-Lacoste, 1998.
- . "Voyage en Genettie. *Bardadrac*, ou la taxinomie au cœur du désordre." *Acta fabula*, vol. 13, n. 9, 2012, www.fabula.org/revue/document1428.php. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.
- Schuerewegen, Franc. "Genette devient écrivain." *Fabula-LhT*, n. 10, 2012, www.fabula.org/lht/10/schuerewegen.html. Ultima consultazione: 7 dicembre 2020.