

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

info@biblionedizioni.it

Per una storia narratologica della letteratura italiana

Giovanni Maffei

1. Il titolo è ambizioso, ma non ho poi molto da dire su quel che promette: il discorso che segue sarà poco più di un appello, un invito a meditare su un tema che ritengo fertile, su un bisogno.

Non ho molto da dire innanzitutto perché forse il genere scientifico a cui faccio riferimento non esiste: di certo una storia narratologica della letteratura non esiste negli studi italiani; mi chiedo quanto esistano altrove, in altre lingue e nazioni, storie di questa specie.

Eppure l'istanza ne fu avanzata molto tempo fa in un testo che giustamente si ritiene fondante: *Figure III* del 1972. Nel quale Genette non adopera propriamente i termini che sono nel mio titolo, ma indubbiamente significa la stessa proposta o appello nel saggio, essenziale in quel libro, intitolato *Poetica e storia*, dove «poetica» (la «teoria delle forme letterarie», o teoria dei possibili letterari) possiamo prenderlo come iperonimo di narratologia (teoria delle forme narrative).

È esistita al principio nel «papa dello strutturalismo»,¹ cheché sia parso, una preoccupazione vivace della dimensione

¹ È un'autodefinizione ironica: «Mi hanno [...] definito talvolta come il papa di questo e talvolta come il papa di quest'altro [...]: “dello strutturalismo letterario”, “del formalismo”, “della poetica” [...]. La vulgata mediatica

storica. *Poetica e storia* è tutto un insistere sull'urgenza di un rapporto fruttuoso tra questi due saperi: la «poetica» è destinata «a trovare in futuro, sulla sua strada, la storia»,² 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».³ Esistono in Francia (e avrebbe potuto dirlo dell'Italia) storie della letteratura che non sono vere storie della letteratura, ma monografie messe in fila, oppure storie sociali del fatto letterario, oppure storie ideologiche della letteratura, che si avvalgono dei testi come di documenti o riflessi di un'epoca. Non si avrà storia letteraria finché non si farà storia delle forme, posto che in letteratura non le opere sono «l'oggetto storico» (a esse, considerate nella loro singolarità, è riservato un altro modo della conoscenza: la critica), «bensì gli elementi che *le* trascendono e costituiscono il gioco letterario» («i codici retorici, le tecniche narrative, le strutture poetiche, ecc.»); le forme appunto, delle quali 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».⁴ 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».⁵

Un bel programma, a cui però, direi, neanche Genette ha dato seguito. Non mi pare che qualcuno dei libri e dei saggi successivi a *Figure III* accenni una storia letteraria come quella

ama le novità stantie e i papati apocrifi» (Gérard Genette, *Bardadrac*, Paris, Seuil, 2006, p. 403, trad. mia).

² Id., *Poetica e storia*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 7.

³ Ivi, p. 15.

⁴ Ivi, pp. 12-13.

⁵ Ivi, p. 15.

ipotizzata in *Poetica e storia*. Piuttosto, in lui ha vinto un'altra idea della letteratura, dichiarata già in *Figure I* del 1966, nel saggio *L'utopia letteraria* (e avrebbe potuto intitolarlo altrettanto bene *L'ucronia letteraria*): un'idea profonda, commenta sedotto il saggista, formulata «aggressivamente» da Borges 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». ⁶ 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»: ⁷ «Il fatto 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». ⁸ Sicché «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». ⁹

Si è vista la teoria di *Poetica e storia*, e si sarà colto l'abito da essa implicato per lo storico che Genette auspicava della vera storia letteraria da fondare: non le opere bensì le «forme» che le trascendono saranno per lui l'«oggetto», perché le opere sono quelle che sono, mentre le forme che di volta in volta le costituiscono permangono e variano nel tempo, e si dà storia soltanto del variare sullo sfondo di un durare. Passando dalla teoria all'esperimento, quindi, questo storico dovrà tener d'occhio entrambe le fenomenologie: il mutamento e la persistenza, il nuovo e l'uguale, l'eterogeneo e l'omogeneo. Ma pare che il cuore e il gusto di Genette andassero ai secondi termini: la persistenza,

⁶ Id., *Figure I. Retorica e strutturalismo* [1966], trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1969², p. 114.

⁷ Ivi, p. 115.

⁸ Ivi, p. 119.

⁹ Ivi, p. 120.

l'uguale, l'omogeneo. In uno dei suoi schemi più noti, il narrare del mondo dall'antichità al Novecento è ridotto a gioco di possibili in uno «spazio» borgesianamente «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.

2. 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 volgerla 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. Ma l'idea delle forme come variazione o rivoluzione nel tempo egli la insinua incidentalmente nei ragionamenti, ancorché genialmente, come quando riflette, 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».¹⁰

Può darsi che questa inclinazione al persistere e ricorrere dei fenomeni nello spazio «omogeneo» della letteratura fosse un fatto perfino temperamentale, una idiosincrasia irriducibile,

¹⁰ Id., *Nuovo discorso del racconto* [1983], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1987, p. 30.

come ho argomentato in altra occasione;¹¹ ma è anche probabile che nascesse dal modo in cui Genette concepiva e teorizzava le forme. Le forme che quel grande cataloga sono il prodotto di un lavoro analitico sottile, di un approccio riduzionistico. Non mi pare che si prestino bene a incontrare la storia. Facciamo un esempio facile: le focalizzazioni. Le sappiamo. La focalizzazione zero del narratore onnisciente, l'interna, l'esterna. Nella stragrande maggioranza dei romanzi ci sono tutte e tre. Anche nei *Promessi sposi* Manzoni se le gioca. È intuibile la difficoltà di fare storia delle forme se le forme sono così parcellizzate, "atomiche". Uno storico della focalizzazione esterna, ad esempio, avrebbe davanti due strade. O rincorrerne le occorrenze (talvolta spurie, sfuggenti o momentanee) in ogni sorta di testi narrativi, e magari riscoprire alla fine la letteratura omogenea, dato che questa focalizzazione ha alcune funzioni tipiche (creazione di attese, impianto teatrale di scene dialogate ecc.) che rendono assimilabili, per questo specifico aspetto, opere anche molto lontane fra loro nella storia, nella geografia, nell'ispirazione. O invece andare ai casi estremi, alle (rare) prove in cui la focalizzazione esterna è assunta come principio di poetica, tecnica totalitaria e capziosa: e trarre da questi testi la storia rap-sodica di una sperimentazione, una trafila di "audaci" d'epoca; qualche naturalista (minori francesi come Robert Caze o Oscar Méteniér, e si citerebbe la prefazione di De Roberto a *Processi verbali*), poi nel Novecento Hemingway o Robbe-Grillet.

Non è a questo tipo di ricerche che penso quando sollevo l'istanza di una storia narratologica della letteratura: essa dovrebbe badare innanzitutto al *mainstream* dei romanzi e dei racconti, ai panorami medi dai quali, ma in seconda istanza, stagliare le oltranzze. Né servirebbe abbondare nelle storie possibili di settori particolari: quelle dell'indiretto libero, ad esempio, già esistono e sono meritorie, e potrebbero utilmente

¹¹ Giovanni Maffei, *Contro il Tempo*, in *Il conoscibile nel cuore del mistero. Dialoghi su Gérard Genette*, a cura di S. Ballerio, F. Pennacchio, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 221-259.

integrare una storia narratologica della letteratura, ma non ne rendono meno acuto il bisogno.

Piuttosto penso a una storia delle forme considerate come parti di insiemi organici, o per dirla altrimenti una storia morfologica, di morfologie dotate di molti tratti caratterizzanti e co-occorrenti. Torniamo alla focalizzazione zero, quella del narratore onnisciente. Inseriamola in una morfologia complessa, in una specie narrativa. Ecco l'importanza di Franz Karl Stanzel, il cui «mirifico rosone», come 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»)¹² è stato un tentativo generoso di mettere lo spirito schematico dello strutturalismo al servizio della diacronia.

Stanzel ha dato un nome a quella morfologia complessa in cui la focalizzazione zero sta come un pesce nell'acqua; l'ha chiamata *situazione narrativa autoriale*; ha inventariato gli altri tratti che la segnano; l'ha contrapposta paradigmaticamente alla situazione narrativa *figurale*. La prima s'incentra su un *teller-character* (il lettore ha innanzitutto l'impressione di una voce, qualcuno che gli parla, che lo accoglie e gli spiega un mondo e gli racconta una storia, animandola di scenari e personaggi e voci altrui, che lo guida affabilmente, per passi saggi e provvidenziali, nell'avventura); la seconda sul *reflector-character* (il lettore è affidato al personaggio, all'alea apparente del suo destino: l'illusione d'immediatezza è che il personaggio, con cui è invitato a simpatizzare, gli rifletta il mondo mentre il destino procede; sembra che entrambi, lettore e personaggio, abbiano lo stesso problema: dare un senso all'avventura, guadagnarsi con qualche spesa questo senso, un senso che niente garantisce, un senso, ed è l'impressione che maggiormente differenzia la situazione figurale dalla autoriale, che nessuno conosceva prima che il racconto cominciasse).

¹² G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., p. 100.

Propongo qui sotto una liberissima traduzione e riduzione di uno schema di Stanzel, in *A Theory of Narrative*,¹³ in cui s'illustrano, fronte a fronte, i caratteri strutturali implicati per il racconto dall'adozione dell'una o dell'altra situazione narrativa, quella dove domina il *teller-character* e quella dove domina il *reflector-character*. Non sarà il caso di commentare i contenuti della tabella (del resto essa parla abbastanza da sé); mi basta che chiarisca il concetto generale che ho avanzato più sopra, di una narratologia degli insiemi organici, delle morfologie complesse:

<i>Teller-character</i> (nella situazione narrativa autoriale, ma anche nella situazione narrativa in prima persona con dominanza dell'io narrante).	<i>Reflector-character</i> (nella situazione narrativa figurale, ma anche nella situazione narrativa in prima persona con dominanza dell'io narrato).
Apertura <i>emic</i> del racconto: ovvero, nelle prime pagine del testo, la presenza di preliminari, un'introduzione esplicita, e l'emergere di una esposizione orientata verso il lettore.	Apertura <i>etic</i> del racconto: <i>ex abrupto</i> , brusca, stringata; i presupposti sono sottaciuti o appena suggeriti, il lettore deve dedurre da indizi le circostanze dell'azione narrativa.
Il <i>teller-character</i> è padrone della storia, la conosce nel suo insieme e la amministra ordinatamente, svolgendola in modo che il suo senso appaia.	È riferito ciò che il personaggio-riflettore percepisce e registra momento per momento. Egli non padroneggia la storia il cui significato è problematico.
Tendenza ai sommari e alle sintesi, all'astrazione concettuale e alle generalizzazioni.	Tendenza ai particolari concreti, all'impressionismo e all'empatia.
Criteri ovvi di selezione, motivati dalla personalità del narratore.	Criteri non ovvi di selezione; le aree di indeterminazione sono esistenzialmente significative.

¹³ Cfr. Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], preface by P. Hernadi, translated from German by C. Goedsche, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1984, pp. 169-170, trad. mia.

Ecco, di insiemi formali così, di modi e procedimenti regolarmente connessi in un dato periodo o momento della cultura, può darsi storia. Ma Stanzel è una lacuna nella nostra strumentazione teorica, nella nostra terminologia: mai tradotto in italiano, solo da poco e non da molti se ne discute nel nostro Paese.¹⁴ Quanto a me, la cognizione più importante che mi sembra di averne tratto è che in Italia, come nelle altre letterature europee, quale un poco prima quale un poco dopo, nel corso dell'Ottocento a un tipo dominante ne è subentrato un altro (Stanzel li chiama *prototipi*); alla situazione narrativa autoriale, di default per tutta la prima metà abbondante del secolo, è subentrata l'altra specie, destinata a grande fortuna novecentesca, della situazione narrativa figurale.

3. Questo grosso modo. Ma lo storico delle forme che m'immagino è uno interessato ai dettagli, è curioso di fatti particolari. Se consideriamo i *Promessi sposi* e, poniamo, un romanzo di Pavese è facile vedere che nel frattempo si è avuta una sostituzione di prototipi. Ma quando, chi, come, attraverso quali passi, con quale autocoscienza, attraverso quali soluzioni intermedie, provvisorie, contraddittorie?

Metto giù un'ipotesi: che ci sia stato, dall'una all'altra situazione, un passo in avanti importante, un acclararsi metodologico, che in qualcuno o in più d'uno abbia lampeggiato un'intuizione innovativa verso la metà degli anni Ottanta dell'Ottocento. Ipotesi che qui non argomento e non sottoscrivo, anche se avrei delle ragioni per avanzarla; una è che questa datazione corrisponde alla scansione interna di due importanti laboratori veristi: da un lato *I Malavoglia* con i connotati ancora (benché atipicamente) *emic* delle prime pagine, dall'altro l'apertura del *Mastro don-Gesualdo*; da un lato l'edizione del 1879 di *Giacinta*, dall'altro la seconda edizione del 1886, attentamente liberata dai residui autoriali della prima.

¹⁴ Tra questi non molti spiccano due intelligenze motrici del nostro Seminario: Paolo Giovannetti e Filippo Pennacchio.

Fatti particolari dei testi, ma occorrerebbero molte altre analisi, condotte non soltanto su Verga e su Capuana, perché l'ipotesi divenisse qualcosa di saldo e generale e falsificabile (gli altri autori in Italia? e fuori?); e servirebbero altre specie di fatti particolari per corroborarla, gli indizi ad esempio, di cui è sempre giusto essere curiosi, reperibili nelle lettere, negli articoli di giornale ecc. Sono miniere dove c'è tanto ancora da esplorare.

La curiosità dei fatti particolari. Specialmente di quelli mai visti prima: c'è una tendenza nei nostri studi a ritornare, a volte ritualmente, o stancamente, su quelli già scorti, per riutilizzarli dentro discorsi non tanto nuovi. Nella curiosità vivace vedo invece un possibile antidoto delle generalizzazioni frettolose: un impiego dello spirito filologico. E la vorrei alla base di un lavoro collettivo. Credo che una storia narratologica della letteratura non dovrebbe svilupparsi in presuntuose sintesi ma sedimentare lentamente (molti giovani ricercatori a lavorarci) per raccolte pazienti di dati (come si fa nelle scienze vere) e osservazioni specifiche, comparative. Genio umile dell'analisi e saper leggere. La sintesi verrà quando verrà.

Un'altra qualità dovrebbe armare l'operaio di questa impresa: l'attenzione agli sbagli, alle esitazioni, ai compromessi precari tra le forme, alle soluzioni provvisorie, ai misconoscimenti. Sono i dati più indicativi. Perché, come insegna Stephen J. Gould, l'imperfezione (il procedere per passi falsi, per errori e faticosi aggiustamenti) è lo stile dell'evoluzione biologica e forse di ogni evoluzione; anche di quella letteraria, ha sottolineato Franco Moretti.¹⁵

¹⁵ Sono ben note agli studiosi di letteratura le ipotesi – tra teoria evoluzionistica e storia delle forme letterarie – avanzate da Franco Moretti in tante pagine di valore: le più gouldiane si trovano in *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994. Del grande biologo e filosofo della scienza americano menziono soltanto la ponderosa *summa* del pensiero: Stephen J. Gould, *La struttura della teoria dell'evoluzione* [2002], a cura di T. Pievani, trad. it. di G. Arduin *et al.*, Torino, Codice, 2003.

Del resto, la risposta che i biologi oggi si danno per spiegare gli andamenti dell'evoluzione nel loro campo d'indagine (essa non ha potuto che procedere per tentativi, alla cieca, perché nessun disegno intelligente garantisce una perfetta funzionalità, una razionalità economica alle soluzioni adattative che le specie trovano di continuo in risposta alle sollecitazioni dell'ambiente) può fino a un certo punto funzionare anche nell'ambito letterario. Anche gli scrittori spesso vanno alla cieca. Li vedrei come gli agenti (a volte cruciali, a volte infinitesimali) di grandi movimentazioni formali di cui sono solo relativamente consapevoli, se non proprio inconsapevoli, di trasformazioni, di una vicenda poetica che li trascende. Questa trascendenza mi affascina. Se si guarda ai fatti particolari, si vede che autori diversi, in una certa fase, senza appuntamento, procedono in una direzione, maturano per gradi e tra mille incertezze una forma nuova. Come se si fossero messi d'accordo, e talvolta è quanto in effetti emerge dagli scambi, dai programmi, dalle parole d'ordine. Ma più veramente gli scrittori non sapevano bene cosa facevano, o lo fraintendevano, e infatti capita che dichiarino ragioni e formule diverse o opposte per innovazioni che ci sembrano affini; o assimilano soluzioni che a noi paiono differenti, o definiscono le loro pratiche in termini che non adopereremmo, e che ragionevolmente ci risultano imprecisi o fuorvianti. La distanza, talora stupefacente, tra il lavoro creativo, le poetiche in atto degli autori e la loro consapevolezza è stata sintetizzata da Genette a proposito di Proust: «La coscienza estetica di un artista [...] non è mai, per così dire, al livello della sua pratica».¹⁶

Un esempio di questa «distanza», argomento che mi sembra interessantissimo. È noto quanto nel secondo Ottocento l'*inward turn* della narrativa (la svolta interiore: un'attenzione nuova e tecnicamente armata alla dimensione psicologica, alle

¹⁶ G. Genette, *Discorso del racconto. Saggio di metodo*, in Id., *Figure III*, cit., pp. 312-313.

movenze recondite e misteriose dalla soggettività)¹⁷ dovesse ad autori d'area naturalista (e ai veristi, la variante italiana del movimento), alla loro curiosità e ai procedimenti sottili (l'uso sapiente dell'indiretto libero...) che misero in campo per rappresentare pensieri e passioni dei personaggi, per fare (qui ricorro a un titolo celebre di Dorrit Cohn) «trasparenti» le loro menti.¹⁸ Ma spesso gli stessi che oggi ci sembrano aver aperto con piglio sicuro la strada alle esplorazioni novecentesche della vita interiore paiono, mentre riflettono sul proprio fare, misconoscere gli esercizi introspettivi di cui sono capaci e vantano (per sé o per i maestri riconosciuti) una poetica tutta diversa: ricostruzioni psicologiche condotte interamente dall'esterno, proposte tramite un'accorta esibizione di indizi esteriori (parole udibili e gesti visibili, come a teatro), insomma l'adozione di un metodo che qualche decennio dopo si sarebbe detto behaviorista.

Così Verga nel 1895, nell'intervista famosa resa a Ugo Ojetti: «Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*».¹⁹ E Maupassant già aveva encomiato Flaubert per aver attuato lo stesso programma: «Invece di esporre la psicologia dei personaggi all'interno di dissertazioni esplicative, [Flaubert] la faceva semplicemente apparire tramite le loro azioni. L'interno era svelato così dall'esterno, senza alcuna argomentazione psicologica».²⁰ Ma né Flaubert né Maupassant né Verga evitano rigorosamente di entrare nelle teste dei loro personaggi (anche se è vero che rifuggono le «dissertazioni esplicative»: il dettame tecnico, così

¹⁷ Una buona sintesi ragionata di questa svolta è in Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 334-336.

¹⁸ Il riferimento è ovviamente a Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978.

¹⁹ Ugo Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Milano, Dumolard, 1895, p. 66.

²⁰ Guy de Maupassant, *Gustave Flaubert*, in Id., *Lettres de Gustave Flaubert a George Sand*, Paris, Charpentier, 1884, p. XVI, trad. mia.

frequente nella teoresi naturalista, della psicologia obiettiva, behaviorista, è al massimo segno di una vocazione introspettiva discreta, scevra di moralismo e di retorica).

Così De Roberto a Capuana in una lettera del gennaio 1886: «i personaggi, non le cose, sono quelli che interessano; la vita dello spirito è quella che importa di determinare, ma non narrando il pensiero, alla maniera del Bourget, bensì cogliendo i segni esteriori: atti, parole, minimi gesti che lo esprimono». ²¹ Solo che la nuova *Giacinta*, che De Roberto sta elogiando, è piena di «menti trasparenti», di pensieri riportati della protagonista e degli altri personaggi. Un altro fatto particolare di cui essere curiosi. ²²

4. Quest'ultimo paragrafo, il più breve, avrei potuto intitolarlo, banalmente, *Un incontro mancato*. A sintetizzare due rammarichi: per la scarsa presenza degli interessi narratologici negli studi letterari italiani, e per la presenza quasi nulla della letteratura italiana nella narratologia che conta, quella prodotta fuori d'Italia da autori che non si sono limitati alla propria letteratura nazionale ma hanno guardato, in un'ottica ampia, transnazionale e comparativa, alle letterature europee e a quelle del mondo.

Esiste – mi sono chiesto all'inizio – qualcosa come una storia narratologica della letteratura se non in Italia altrove? Forse sì, almeno nel senso di una prospettiva adottata, di un'ottica, di piani e scansioni storiche dove inserire ordinatamente

²¹ Sarah Zappulla Muscarà, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1984, p. 180.

²² La distanza tra il modo in cui in area verista si concettualizzavano gli esercizi psicologici del racconto e le categorie scaltre che oggi adoperiamo per ordinarli e intenderli emerge con chiarezza anche da uno scambio d'opinioni avvenuto nel 1890 tra l'autore del *Mastro* e Guido Mazzoni recensore del romanzo: si veda l'ottima disanima del dibattito e delle teorie soggiacenti condotta da Concetta Maria Pagliuca, *Lo stile dell'anima*, "Status Quaestionis", 12 (2017), <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/13989/13749> (data di ultima consultazione: 31 agosto 2021).

fenomeni indicativi di direzioni e tendenze evolutive. Così Stanzel, così Cohn, per citare solo i due classici della cui scarsa incidenza da noi più mi rammarico.

E d'altra parte negli indici dei nomi che chiudono i loro libri maggiori, dove sono elencati gli autori soprattutto otto-novecenteschi (è il raggio di entrambe le indagini) che hanno verificato la teoria (inglesi, americani, francesi, tedeschi, di primo o di secondo piano, ma anche autori d'altre nazioni) non compare nessun nome italiano. Si dirà: la lingua. Ma i russi importanti non mancano, convocati più volte e per più motivi. Si deve dire invece ciò che noi stessi a volte non crediamo: che la letteratura italiana fra Otto e Novecento non è stata una letteratura minore; e che spetta innanzitutto alla nostra intelligenza e al nostro lavoro farlo sapere fuori d'Italia.

Ho riportato prima un'opinione di Genette: Flaubert sarebbe stato il primo, Proust il secondo a «emancipare» il racconto iterativo dalla tradizionale «subordinazione funzionale» al singolativo. E Verga, tra l'uno e l'altro? Forse Genette in quel punto voleva essere disinvolto, gli serviva, per l'economia del suo discorso, restringere lo sguardo alla Francia. Nondimeno l'esclusione della straordinaria sperimentazione verghiana da un ramo dell'evoluzione delle forme su cui Genette ha tanto meditato – il trattamento del tempo: e da un certo momento l'uso diverso, o l'abuso, del tempo imperfetto nelle narrazioni – mi pare sia caso particolare di un atteggiamento diffuso: mentre formulava quel giudizio su Flaubert e Proust, Genette *non vedeva* Verga, così come tanti altri studiosi di poetica dopo di lui non hanno visto gli autori italiani. Credo che l'unico che ricorra con una certa frequenza nei discorsi narratologici d'oltralpe sia, per ragioni intuibili, Calvino.

Eppure la nostra letteratura tra Otto e Novecento è stata non solo molto originale, ma tra le più innovative, tra le più coraggiose nella sperimentazione. Ignorarla ha probabilmente nuociuto ai prospetti europei, alle genealogie formali trans-nazionali: ha ragione Giovannetti quando osserva che il cerchio tipologico di Stanzel avrebbe potuto essere diverso

se il suo architetto avesse tenuto presenti *I Malavoglia*.²³ Né, forse, ho avuto troppo torto io quando ho riconosciuto nell'*Illusione* di Federico De Roberto (1891) la più precoce approssimazione (qui in Italia ma in Europa!) al tipo del romanzo figurale “puro” (un solo personaggio riflettore, alle cui percezioni ed emozioni, alla cui elaborazione interiore del mondo si riconduce ogni parte del testo) rappresentato per Stanzel, nella parte bassa del suo cerchio, dal *Portrait* di Joyce, da *Mrs. Dalloway* di Woolf, dai romanzi di Kafka, capolavori del modernismo di non poco posteriori.²⁴

²³ Semplifico le somme di un'interpretazione di Verga e dei *Malavoglia* complessa, finemente analitica e nutrita di teoria (Stanzel, ma anche Banfield, Fludernik e altri): cfr. Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 13-176.

²⁴ Cfr. G. Maffei, «Un monologo di 450 pagine». *Note su L'illusione di Federico De Roberto*, in «Tutto ti serve di libro». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, a cura di G. Distaso et al., Lecce, Argo, 2019, vol. II, pp. 68-92.