

ISTITUZIONI LETTERARIE di Natascia Tonelli

PREMESSA	3
1.1. LA LETTERATURA NELLA SCUOLA SECONDARIA DI PRIMO GRADO	3
1.2. L'ESPERIENZA DELLA LETTURA	4
1.3. LE EMOZIONI DELLA LETTURA E LA COMPRENSIONE	5
1.3.1. LE QUALITÀ DIDATTICHE DELLA PARAFRASI	6
1.3.2. L'ANALISI DEL TESTO LETTERARIO	7
1.4. LETTERATURA ED EDUCAZIONE INTERCULTURALE	8
1.5. L'ESPERIENZA DELLA SCRITTURA: LE OPERE LETTERARIE COME MODELLI E COME STIMOLI ALLA SCRITTURA	9
1.6. POESIA E PROSA	9
2. POESIA	10
2.1. UN TESTO ELASTICO? COSA SI INTENDE PER "POESIA"	10
2.1.1. UNA LINGUA DIFFICILE	11
2.2. L'ASPETTO VISIVO DELLA POESIA	12
2.3. L'ASPETTO SONORO DELLA POESIA	14
2.4. IL VERSO E LA RIMA	15
2.5. RIME E RIPETIZIONI DI SUONI	16
2.6. IL RITMO	17
3. LA POESIA ITALIANA E LE SUE FORME	18
3.1. PROSODIA E VERSIFICAZIONE	18
3.2. FORMA METRICA E MESSAGGIO	19
3.2.1. LA CANZONE	19
3.2.2. LA TERZA RIMA E IL POEMA	20
3.2.3. IL SONETTO	20
3.3. IL LIBRO DI POESIA	23
3.3.1. IL CANZONIERE	23
3.3.2. IL PROSIMETRO	23
3.3.3. RACCOLTE MODERNE	23
4. NARRATIVA	25
4.1. LE NARRAZIONI	25
4.1.1. CONOSCERE IL MONDO (E SÉ STESSI) ATTRAVERSO LE NARRAZIONI	25
4.1.2. I NEURONI SPECCHIO	26
4.1.3. NARRARE IN LETTERATURA: LA NARRATIVA	27
4.2. LO STUDIO DEL TESTO NARRATIVO	28
4.2.1. LA NARRATOLOGIA	28
4.2.1.1. LA MORFOLOGIA DI UN TESTO	28
4.2.1.2. L'ADEGUAMENTO DEL MODELLO	29
4.2.1.3. LE FORME DEL RACCONTO	30
4.2.2. LA DIVISIONE IN SEQUENZE	31
4.2.3. LA FABULA E L'INTRECCIO	32
4.2.4. IL CONCETTO DI FICTIO	33
4.2.5. LA MEDIAZIONE TRA AUTORE E LETTORE: IL NARRATORE	34
4.2.5.1. LA VOCE NARRANTE	35

4.2.5.2. LA FOCALIZZAZIONE.....	36
4.2.5.3. IL TEMPO DEL RACCONTO	36
4.3. I GENERI DELLA NARRATIVA	37
4.3.1. DEFINIZIONE PER DIMENSIONE	38
4.3.2. DEFINIZIONE PER MEZZO DI TRASMISSIONE.....	38
4.3.3. DEFINIZIONE PER CONTENUTO.....	38
4.3.4. DEFINIZIONE PER SCOPO.....	39
4.3.5. DEFINIZIONE PER STRATEGIA STILISTICA	39
4.4. LA FORMA DEL TESTO NARRATIVO.....	40
4.4.1. LA VOLONTÀ DELL'AUTORE	40
4.4.2. LA PUBBLICAZIONE	41
4.4.3. LA FILOLOGIA E I TESTI	42
4.4.4. IL LIBRO.....	44
4.4.4.1. INTORNO AL TESTO	45
4.4.4.2. LA MACROSTRUTTURA	47
4.4.4.3. ASPETTI EDITORIALI	48
4.4.4.4. LA MISE-EN-PAGE	49
4.4.5. LA FILOLOGIA D'AUTORE	50
BIBLIOGRAFIA.....	53
SITOGRAFIA.....	58

PREMESSA

1.1. LA LETTERATURA NELLA SCUOLA SECONDARIA DI PRIMO GRADO

Per comprendere il ruolo della **letteratura**, e in particolare della letteratura in lingua italiana, all'interno del percorso di apprendimento degli alunni della scuola secondaria di I grado, è necessario partire dalle *Indicazioni per il curricolo per la scuola dell'infanzia e per il primo ciclo di istruzione* (D.M. MIUR, 31 luglio 2007), laddove si definiscono le finalità dell'insegnamento dell'italiano. L'**Italiano**, per il Ministero dell'Istruzione, è una delle discipline che fanno parte dell'Area linguistico-artistico-espressiva, insieme a Lingue comunitarie, Musica, Arte e immagine, Corpo movimento sport, poiché, si legge nelle Indicazioni, "L'apprendimento delle lingue e dei linguaggi non verbali si realizza con il concorso di più discipline" (p. 47). È inoltre significativo che la parte introduttiva all'area disciplinare sia comune alla scuola primaria e alla scuola secondaria di I grado: il documento intende infatti esplicitamente favorire la "continuità del percorso educativo dai 3 ai 14 anni" (p. 23).

La sezione espressamente dedicata alla disciplina *Italiano* (pp. 49-57) è articolata a sua volta in una parte comune e in due parti dedicate rispettivamente ai traguardi per lo sviluppo delle competenze e agli obiettivi di apprendimento al termine della scuola primaria e al termine della scuola secondaria di primo grado. In queste pagine si fa riferimento esplicito allo "sviluppo del senso estetico e letterario", allo "sviluppo precoce della capacità di interrogare i testi", alla lettura di "opere della nostra più alta tradizione letteraria" (col solo riferimento a Dante Alighieri come autore esemplare), alla lettura di testi che consentano di "cogliere lo sviluppo storico della lingua italiana", con particolare attenzione agli apporti linguistici provenienti da altre lingue e culture.

In particolare, nei *Traguardi per lo sviluppo delle competenze al termine della scuola secondaria di primo grado*, laddove si descrive il profilo in uscita dell'alunno si sostiene che quest'ultimo "Legge con interesse e con piacere testi letterari di vario tipo e comincia a manifestare gusti personali per quanto riguarda opere, autori e generi letterari, sui quali scambia opinioni con compagni e con insegnanti", e, inoltre, "Ha imparato a apprezzare la lingua come strumento attraverso il quale può esprimere stati d'animo, rielaborare esperienze ed esporre punti di vista personali" (p. 55). Infine, tra gli obiettivi di apprendimento (articolati nelle aree "Ascoltare e parlare", "Leggere", "Scrivere", "Riflettere sulla lingua"), si segnalano almeno questi tre punti significativi, specificamente pensati in una prospettiva letteraria:

- riconoscere, all'ascolto, alcuni elementi sonori e ritmici del testo poetico. ("Ascoltare e parlare", p. 56);
- comprendere testi letterari di vario tipo e forma (racconti, novelle, romanzi, poesie) individuando personaggi, loro caratteristiche, ruoli, relazioni e motivazione delle loro azioni; ambientazione spaziale e temporale; relazioni causali, tema principale e temi di sfondo; il genere di appartenenza e le tecniche narrative usate dall'autore. ("Leggere", p. 56);
- realizzare forme diverse di scrittura creativa, in prosa e in versi (ad esempio giochi linguistici, riscritture con cambiamento del punto di vista). ("Scrivere", p. 57).

In sintesi, il documento sembra auspicare una concezione ampia e aperta della letteratura, intesa sia come *corpus* di testi, perlopiù narrativi, in lingua italiana (in originale o in traduzione), che rappresenta una moltitudine di modelli, casi, esperienze utili a allenare le competenze dell'alunno, sia come *corpus* di grandi opere, che dovrebbe rappresentare un patrimonio culturale per i nuovi cittadini italiani.

1.2. L'ESPERIENZA DELLA LETTURA

Gli studi letterari coltivano un'idea di lettura ristretta al testo, alla catena di enunciati che lo compongono. Il testo, per il letterato, è un oggetto simile a un quadro posto sotto gli occhi del lettore, o a uno spartito da suonare: esso sembra non cambiare a ogni nuovo sguardo o a ogni nuova esecuzione. Lo studio letterario, interessato ai processi storici (sociali, economici, ecc.) o psicologici che conducono alla realizzazione del testo (il risultato), rimane sostanzialmente indifferente al lettore concreto e all'atto della lettura inteso come fenomeno unico e irripetibile.

Questo approccio ha favorito lo sviluppo di strumenti di analisi testuale molto raffinati, utili allo studio approfondito dei singoli testi, alla loro comprensione e interpretazione e, eventualmente, al loro restauro, oltre che alla comparazione con altri testi. Grazie agli sviluppi della **filologia**, della **stilistica**, della **retorica**, della **semiotologia**, della **narratologia** ecc., oggi i laureati in lettere – e con essi gli studiosi di altre discipline interessate all'interpretazione dei testi – dispongono un "kit ermeneutico" flessibile e orientabile, capace di sottoporre ad analisi microscopiche delle grandi varietà di oggetti letterari.

Tuttavia, questa chiusura degli studi letterari alla lettura come atto concreto, psicologicamente e storicamente situato, che coinvolge la mente e il corpo del lettore, per quanto funzionale all'identificazione della disciplina e alla sua stessa epistemologia, può limitare le potenzialità didattiche della letteratura.

Per questo è opportuno guardare alla letteratura anche dal punto di vista di altre discipline, come la **teoria letteraria**, la **psicologia culturale** e la **sociologia della vita quotidiana**, che insegnano, ad esempio, come la lettura di testi letterari sia strettamente correlata allo stato mentale, fisico e emotivo che stiamo vivendo nell'esatto momento in cui leggiamo, e allo stesso tempo ci conduce in qualche modo altrove, in un mondo possibile dotato di sue regole, alla cui costruzione collaboriamo attivamente con la nostra memoria. I testi letterari possono essere quindi degli strumenti grazie ai quali è possibile esplorare altri mondi, che ci sottraggono ai nostri bisogni immediati e trasportano in un altrove costruito da qualche parte nella nostra mente e nel nostro corpo, in un processo di simulazione che rende la storia di cui siamo partecipi un'esperienza che possiamo definire secondaria o mediata, ma che rimane pur sempre un'esperienza capace di riorganizzare ogni volta la nostra visione di noi stessi e del mondo.

Di questo tipo di esperienza e di questa idea di lettura occorre far tesoro quando si riflette sul **ruolo educativo della letteratura**, sull'utilizzo dei testi letterari nei processi di apprendimento, sull'insegnamento *della e con* la letteratura.

¹ Secondo l'argomentazione di Simone Giusti, *Formare con la letteratura*, in "FOR" 88, 2011, pp. 81-83.

1.3. LE EMOZIONI DELLA LETTURA E LA COMPRENSIONE

La lettura dei testi letterari, che sono nella grande maggioranza dei casi dei testi **narrativi o poetici**, comporta un coinvolgimento emotivo del lettore, il quale è sollecitato a immedesimarsi nel narratore o in uno dei personaggi, oppure a lasciarsi trasportare dal ritmo e dal suono della parola.

Nel caso dei testi narrativi, ad esempio, il lettore tende a immaginare il mondo narrato nel quale si muovono i personaggi e a simulare nella propria mente le azioni compiute dai personaggi. È per questo che la lettura di un romanzo può essere molto coinvolgente e distrarre da qualsiasi altra attività. È per lo stesso motivo che durante la lettura di un romanzo è naturale immaginare i volti dei personaggi, i colori degli ambienti e perfino gli odori (e vedi più oltre, **Narrativa, 1. Conoscere il mondo attraverso le narrazioni**). Nel caso dei testi poetici il lettore ha la possibilità di lasciarsi rapire dai suoni e dai ritmi della lingua.

Tuttavia, per poter emozionare, un testo letterario ha bisogno di essere compreso dal lettore, il quale deve essere in grado di decodificare i segni della lingua in cui è scritto il testo e, soprattutto, di dare un significato alle parole, alle frasi e al testo nel suo insieme.

Tenendo conto del fatto che il processo di **comprensione** è uno dei più complessi e studiati dalla linguistica e dalla psicologia, è importante sottolineare che la comprensione del testo può essere facilitata da alcuni strumenti utili, come le **note** o le **parafrasi**, ma non può essere sostituita da essi. Una parafrasi di una poesia non può prendere il posto della lettura della poesia stessa. È solo attraverso la comprensione del testo, infatti, che si può giungere a quell'emozione che rende significativo il processo di apprendimento.

Al fine di accompagnare il lettore nel processo di comprensione, occorre che l'insegnante sia in grado di fornire agli alunni una serie di strumenti utili:

- **note linguistiche** – spiegano il significato delle singole parole o delle frasi più difficili;
- **note metriche e retoriche** – illustrano le figure metriche e retoriche presenti nel testo;
- **parafrasi** – non traduce, bensì 'addomestica' il testo, riportandolo alla linearità della sintassi grazie a sinonimi più comprensibili e a frasi semplici e lineari.

L'utilizzo di questi strumenti – che prendono propriamente il nome di **peritesto editoriale**, poiché si trovano intorno al testo vero e proprio – ha lo scopo di facilitare la lettura e non deve limitarne il piacere. Per questo è importante farne un uso corretto, tenendo conto delle proprie capacità e pensando sempre al risultato finale: mettere gli alunni in grado di godere del testo in modo autonomo.

1.3.1. LE QUALITÀ DIDATTICHE DELLA PARAFRASI

Che il **commento** non abbia "autonomia comunicativa", secondo la formulazione di Segre², è enunciato dal valore non solo descrittivo; particolarmente in sede didattica, deve avere senso prescrittivo: il commento ai testi, di cui la parafrasi costituisce parte essenziale, sempre, ma specialmente in questa fascia scolare, non solo non deve sostituirsi al testo, ma deve promuovere il ritorno a quello, che, solo, è portatore del messaggio complessivo.

La parafrasi non dovrà quindi 'gareggiare' col testo in completezza informativa né per resa espressiva (non dovrà dunque assumere il ruolo che è proprio della **traduzione** da una lingua ad altra), bensì mantenere una funzione servile. La sua mediazione fra emittente e destinatario è funzionale alla realizzazione della comunicazione: senza la quale è impossibile comprensione e di conseguenza fruizione del messaggio del testo in tutte le sue componenti.

Denotatività vs **connotatività** qualificano la parafrasi: ed è in virtù del dato denotativo che è possibile, e deve essere stimolato, il ritorno a quello connotativo. Ma anche l'aspetto denotativo della parafrasi è auspicabile non sia tale da appiattire banalizzando il messaggio del testo: dovrà consistere in una provvisorietà e in una incompletezza anche semantica che induca curiosità verso il testo.

Prendiamo l'esempio del primo verso della *Commedia*.

Nel mezzo del cammin di nostra vita.³

Una parafrasi che proponga '*Quando avevo trentacinque anni*' oppure '*Nell'anno 1300, quando avevo trentacinque anni*' sarà in sé autosufficiente, e certo contenutisticamente corretta: introduce tuttavia elementi non necessari e non richiesti, a colmare, insieme con l'attualizzazione linguistica, tutta la distanza fra contesto storico culturale di provenienza e contesto culturale d'arrivo proponendo una formula adeguata piuttosto a un romanzo di formazione moderno. Tradendo in ultima istanza la portata dell'originale e non suscitando nessun desiderio di ricorrere al testo per integrarne il dettato. Si pensi piuttosto all'alternativa '*A metà del percorso della mia vita*': in una lingua moderna (consentendo dunque la comprensione e l'avvicinamento al testo) viene proposta una concezione non moderna (rispettando dunque la distanza culturale e storica del testo). Formula carente semanticamente, e spiazzante (cosa significa intendere la vita come percorso, e percorso tendente a una meta? In quale concezione del mondo lontana dalla nostra ha senso una formulazione di questo tipo?), che necessita del ricorso al testo, dove, grazie ai correlati "dritta via", "verace via", "calle" ecc., sarà possibile sentire a pieno e comprendere la profondità della distanza che ci separa dalla portata **allegorica** di quel verso. **Attualizzazione** della proposta linguistica che si realizza con la parafrasi, e nello stesso tempo trasparenza dello scarto di contesto che il testo rappresenta.

2 C. Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Notizie della crisi*, Einaudi, Torino, 1993, pp. 263-73.

3 Traggio l'esempio dalle belle pagine dedicate a questo argomento da Pietro Cataldi, *Parafrasi e commento*, Palumbo, Palermo, 2002.

1.3.2. L'ANALISI DEL TESTO LETTERARIO

La pratica, prevalentemente realizzata a fini didattici, di **analisi del testo**, intende studiare in profondità un'opera letteraria, in prosa o in versi che sia, mettendo a frutto tutta una serie di strumenti atti a illustrarne anche (se non particolarmente) le peculiarità estetiche, ad evidenziare cioè quelle che sono considerate le prerogative vere e proprie del **testo letterario**, un "prodotto linguistico concepito a fini estetici, e suscettibile di essere analizzato nelle sue proprietà specifiche", secondo una delle possibili definizioni. Si tratta dunque di comprenderne il significato, di svelarne le potenzialità significanti, attraverso l'individuazione e l'analisi della particolare elaborazione del testo letterario: cui concorreranno la descrizione della struttura e la sua dettagliata spiegazione, dei mezzi linguistici, delle figure retoriche e dei temi presenti e la sua generale interpretazione anche in relazione al contesto storico e letterario di provenienza.

Ineludibile e ancora operativa, la definizione di "funzione poetica" data da Jakobson per il testo letterario (per la quale, come noto, l'orientamento della lingua è sul messaggio stesso) è ora affiancata dalla nuova proposta tassonomica relativa alle tipologie di testi: per la quale sarà più proficuo parlare di testi con messaggio con maggiore o minore richiesta di comprensione, dunque più o meno vincolanti, da un massimo di rigidità a un massimo di elasticità (i testi letterari, e, fra i testi letterari, il testo poetico): ma vedi **Unità 7, Parte seconda**. Dal punto di vista però della **teoria letteraria**, si dovrà considerare letterario tutto ciò che come letterario è recepito in una determinata cultura. D'altra parte, e reciprocamente, è stata individuata quale competenza letteraria quella condizione (insieme di capacità e conoscenze) che permette di individuare, riconoscere, apprezzare e valutare la letterarietà di un testo.

Si torna con questo all'analisi del testo e alla sua utilizzazione didattica. Per la quale sono stati schierati negli ultimi decenni, e continuiamo ad utilizzare, tutti gli strumenti messi a disposizione dagli approcci critici più significativi del Novecento, e in particolare quelli legati al formalismo e allo strutturalismo. Di cui anche qui a seguire si darà, se pur sommariamente, conto.

Tuttavia, non sarà inopportuno riflettere su quanto uno dei maggiori interpreti, e, se vogliamo, responsabili della strumentazione strutturalista (nonché divulgatore, in particolare per quel che attiene alla pratica didattica), Tzvetan Todorov, ha recentemente proposto, quasi pubblico *mea culpa*, all'attenzione particolarmente degli insegnanti di letteratura nelle scuole di ogni ordine e grado. Il *pericolo* in cui versa oggi la letteratura (di perdita del ruolo sociale; e individuale, nei confronti della persona: formativo, educativo, immaginativo e, insomma, per la vita), sarebbe in qualche modo legato alla degenerazione di pratiche didattiche divenute eccessivamente inaridenti, volte a insegnare (e così perpetuare) la disciplina critica in sé piuttosto che a valorizzare o a far comprendere e assimilare e introiettare, a conoscere le opere.

Il lettore non specialista, oggi come un tempo, non legge le opere letterarie per padroneggiare meglio un metodo di lettura, né per ricavarne informazioni sulla società in cui hanno visto la luce, ma per trovare in esse un significato che gli consenta di comprendere meglio l'uomo e il mondo, per scoprire una bellezza che arricchisca la sua esistenza; così facendo, riesce a capire meglio sé stesso (*La letteratura in pericolo*).

Certamente "lettore non specialista" è il ragazzo che si avvicina per la prima volta alle grandi opere, ai monumenti della nostra tradizione, o a romanzi e racconti in traduzione: responsabilità primaria dell'insegnante sarà di facilitare (di non soffocare) l'apertura di orizzonti, la scoperta di mondi e dell'altro da sé, l'arricchimento del reale, l'incremento di bellezza che l'incontro con la letteratura può portare alla vita delle persone.

1.4. LETTERATURA ED EDUCAZIONE INTERCULTURALE

La lettura del testo letterario è un'esperienza complessa, che mette in relazione il mondo del lettore con quello descritto o evocato nel testo e con il mondo dell'autore che lo ha immaginato e scritto.

Quando leggiamo e comprendiamo un racconto, un bozzetto, una novella o un romanzo, siamo invitati a avventurarci nell'ambiente raccontato dalle storie e, inoltre, a confrontarci con la visione del mondo e della società degli autori e del loro tempo.

Al di là della comprensione del testo e del suo linguaggio, quindi, è importante essere in grado di interpretare il testo inquadrandolo nel **contesto storico** in cui è stato concepito.

Per poter dare un'interpretazione al testo è fondamentale che il lettore conosca la situazione in cui l'opera è nata, il pubblico per cui è stata pensata, le idee e gli avvenimenti principali che hanno influito sulla sua ideazione. Inoltre, è importante confrontarsi con le interpretazioni date da altri lettori e in particolare dagli studiosi, i quali prima di noi hanno riflettuto sul significato dell'opera.

Nella scuola secondaria di primo grado un lavoro di questo tipo può favorire lo sviluppo di quella competenza chiave che l'Unione Europea definisce "Consapevolezza e espressione culturale", fondata tra l'altro sulla conoscenza delle "principali opere culturali" di una tradizione, che nel caso italiano sono per l'appunto **poemi, canzonieri, novelle, romanzi, poesie**.

L'esercizio di questa competenza è alle fondamenta dell'educazione interculturale.

1.5. L'ESPERIENZA DELLA SCRITTURA: LE OPERE LETTERARIE COME MODELLI E COME STIMOLI ALLA SCRITTURA

Tra le potenzialità didattiche dell'esperienza letteraria, occorre, ancora, sottolineare il ruolo della **scrittura creativa** e dei giochi di parole, attività che da alcuni decenni sono entrate nell'uso scolastico e che hanno trovato, grazie anche al contributo di Gianni Rodari, ma anche, più indirettamente, di Italo Calvino e del gruppo di scrittori che hanno fatto capo all'Opificio di letteratura potenziale, una loro legittimazione in ambito letterario.

Gli esercizi di scrittura creativa, attività funzionali ad ampliare il lessico e a allenare competenze linguistiche, si prestano in modo particolare all'esercizio di alcune tra le "competenze chiave di cittadinanza" previste dal nuovo obbligo di istruzione (D.M. 22 agosto 2007), consentendo agli alunni di risolvere problemi, disporre in ordine e mettere in relazione gli avvenimenti e le informazioni, esercitare previsioni sul futuro e progettare, cambiare punto di vista ecc.

I **giochi di parole**, basati principalmente sugli aspetti materiali oltre che semantici della lingua (il numero delle lettere e la loro combinazione in una parola o in una frase, l'organizzazione dei suoni e dei ritmi ecc.) sono utili a portare alla luce meccanismi mentali che di solito sfuggono alla coscienza chiara di chi parla o scrive; inoltre rendono consapevoli delle **potenzialità combinatorie** offerte dalla lingua.

In questi casi, il patrimonio letterario – inteso nel senso più ampio possibile – mette a disposizione del docente una serie di modelli, stimoli, regole ecc., fondamentali alla realizzazione delle attività didattiche, che dovrebbero ancorarsi a esempi concreti.

1.6. POESIA E PROSA

La macrosuddivisione dei testi letterari fra **poesia** e **prosa** su cui si articoleranno le pagine a seguire (v. **POESIA** e **NARRATIVA**), non solo è funzionale alla trattazione per spunti e suggestioni didattiche che si andrà svolgendo, ma risponde ad uno statuto originariamente oppositivo che le due forme espressive fondamentali denunciano, o nel loro stesso nome, se **prosa è il discorso diretto in avanti: provorsa**, o nella loro componente fondamentale, che per la poesia è il **verso: versus**, ritorno. Si tratta dunque di una distinzione statutivamente e culturalmente fondata.

Piuttosto che di prosa in genere, si parlerà qui piuttosto di **narrativa**, che, da un lato, prevedrebbe evidentemente uno sconfinamento, un sovrapporsi delle aree della prosa e della poesia (si pensi, banalmente, alle **forme poetiche della narrazione**); e, dall'altro, implica un'esclusione di gran parte della produzione in prosa, dalla **saggistica** a molte altre tipologie **argomentative o trattatistiche**. D'altra parte, le possibili classificazioni dei testi letterari sono molteplici, a seconda che se ne considerino appunto le molteplici caratteristiche che li informano (**temi, contenuti, lingua, stile...**) o anche che li si consideri in base alla loro **funzione e destinazione**. Nessuna di queste eventuali classificazioni è peraltro esente da controindicazioni alla sistematicità o all'univocità, nemmeno la distribuzione per **generi letterari** (che sono potenzialmente infiniti e permeati da altre espressioni artistiche; per cui vedi più avanti, **Narrativa, 3. I generi della narrativa**), quella forse più comune, tradizionale e utilizzata. Ma non si persegue certo qui intento di sistematicità né tanto meno di esaustività di materia tanto estesa: si avanza bensì una proposta di riflessione su alcuni elementi utili ad un ripensamento dell'insegnamento della letteratura che, data ormai come ovvia la centralità del testo (anche se mai a sufficienza ribadita), postuli, in particolare in relazione alle classi scolastiche di riferimento, una **centralità del lettore** cui la letteratura possa risultare **strumento utile all'acquisizione di competenze fondamentali**. Lo sprigionare stimoli cognitivi e l'attivare modalità di apprendimento tramite il suo potenziale emotivo e simpatetico, valorizza e va di pari passo con la conoscenza dell'aspetto "fabbrile" del testo, dei suoi costituenti, della sua realizzazione materiale, del suo aspetto sensoriale e fisico, della sua realtà anche di "manufatto": che in quanto tale sia appunto sperimentabile, manipolabile. Si tratterà quindi di assumere essenzialmente la diversa impostazione, il diverso punto di vista e atteggiamento di **chi insegna non la letteratura, ma con, attraverso, grazie alla letteratura**.⁴

4 *Insegnare con la letteratura* è il titolo della bella e utile riflessione in materia di Simone Giusti, Bologna, Zanichelli, 2011.

2. POESIA

o piccola Maria, di versi a te che importa?

G. Carducci

2.1. UN TESTO ELASTICO? COSA SI INTENDE PER "POESIA"

Il principio di strutturazione fondamentale della poesia è il **verso**, o **metro**, per metonimia, dove verso vale per il suo 'tornare' (< *vertere*, 'volgere'), riproporsi come unità che ritorna; e metro è il *metron* (o *metrum*), la 'misura'. La linea che ritorna si contrappone perciò all'*oratio soluta*, sciolta da vincoli e misure, alla prosa (< *prorsum*), che continua, va diritto.

Questa básica linea di demarcazione consente di salvaguardare alla poesia moderna post rivoluzione **versoliberista** l'appartenenza comunque alla sfera della metricità, e, nello stesso tempo, incontra empiricamente il connotato più immediato, perché attinente all'impostazione grafica, e dunque alla sfera visiva, utile ad individuare in un contesto di pagina tipografica cosa sia 'poesia' anche e ancora nella modernità e contemporaneità.

È noto l'esperimento - non provocatorio - di Jean Cohen, che individua nel tratto del *découpage*, dell'**a capo** il parametro più costante e duraturo, quindi più proprio (non certo il più importante! e però demarcativo) del 'poetico', di introdurre un'artificiosa segmentazione in un brano di prosa qualunque; e ben condivisibili i suoi risultati:

Prendiamo una frase in prosa la più banale, per esempio un'informazione qualunque stralciata da un giornale: "Ieri, sulla Nazionale sette, un'automobile, correndo a cento all'ora, ha cozzato contro un platano. I quattro occupanti sono rimasti uccisi". Spezziamo ora il parallelismo e scriviamo questa frase così:

Ieri, sulla Nazionale sette

Un'automobile

Correndo a cento all'ora ha cozzato

Contro un platano

I quattro occupanti sono rimasti

Uccisi.

Evidentemente, questa non è poesia. Cosa che dimostra chiaramente come il procedimento preso isolatamente, senza l'aiuto di altre figure, non è in grado di costruirla. Ma, diciamolo pure, non si tratta già più di prosa. Le parole si animano, la corrente passa, come se la frase, solo in virtù del suo taglio aberrante, stesse per risvegliarsi dal suo sonno prosaico⁵.

Non è certo il solo 'a capo' a fare, di un testo, una poesia; l'approccio va capovolto, e sogguardato dall'ottica del lettore: visto che il tratto è distintivo, determina una postura e un'attesa specifiche; chi trova parole, stringhe di parole, isolate fra spazi bianchi che si impongono ad esulare la **giustezza** della pagina (in genere inferiori a quella, ma, in qualche caso, travalicandola), sa di essere davanti ad un segnale inequivocabile, giacché la segmentazione rappresenta un intento formale e costruttivo esplicito dell'autore. Il lettore dunque sa a priori di trovarsi davanti ad una poesia, giacché l' 'a capo' è indicatore certo dell'intenzione da parte dell'autore di produrre una poesia.

Quanto detto sin qui consente di ricomprendere tradizione formale, di **forma chiusa**, insieme con **libertà metrica** e **versoliberismo** in una medesima percezione, quantomeno visiva, del testo poetico: il quale ha, appunto, poiché si tratta di un'architettura sostanziale e di evidenza formale (in particolare quando sia articolato in **lasse**, **strofe**, **blocchi di versi**), una sua riconoscibilità anche 'visiva', **iconica**.

Le parole risvegliate dal loro "sonno prosaico" grazie ad una segmentata dislocazione grafico-spaziale, per essere percepibili come poesia alla lettura (al di là, ovviamente, da qualsivoglia giudizio estetico) si avvalgono inoltre di una serie di artifici costitutivo-aggiuntivi (**ritmici**, **fonici**, **metrici**, **retorici**, **grafici**) che variano nel corso dei secoli, delle culture e dei gusti per necessità, importanza, o, al limite, presenza.

La lingua, attraverso gli specifici **strumenti della poesia**, viene così ad essere valorizzata, esaltata in tutte le sue potenzialità e i suoi aspetti: a rappresentare per eccellenza, proprio nella poesia, appunto la **funzione**

5 J. Cohen, *La struttura del linguaggio poetico* (1966), il Mulino, Bologna, 1974.

poetica individuata da Jakobson, in cui la comunicazione è prevalentemente orientata sul messaggio. Ma anche a determinare (per la **proiezione del principio di equivalenza dall'asse paradigmatico all'asse sintagmatico**, sempre secondo la formulazione di Jakobson (1960), che individua in questo la specificità della poesia dal punto di vista linguistico) la riconosciuta **ambiguità** del testo poetico.

2.1.1. UNA LINGUA DIFFICILE

Nel determinare l'ambiguità del messaggio poetico hanno gran parte le **figure** di un linguaggio **traslato**: tanto che non vi sarà poesia senza figure (ma non è vero il contrario, che l'**uso figurato del linguaggio** è praticato anche nella lingua di comunicazione quotidiana, ancorché -così Quintiliano- si tratti di "elementi costitutivi del discorso, che si allontanano dagli usuali e quotidiani modi di esprimersi"). Sul linguaggio figurato la poesia punta per esprimere in modo inedito, e in uno spazio di parole e frasi ridotto e concentrato, situazioni emozioni pensieri complessi: attraverso un impiego originale della lingua, spesso forzandone l'uso comune e dunque operando uno **scarto** rispetto alla **norma linguistica** con la creazione di **metafore**, **metonimie**, **iperboli** ..., sollecita e risveglia l'attenzione del lettore, provocando l'attivazione della sua propria capacità fantastica e riflessiva.

Le **figure retoriche**, e, al di là della loro complessa, non pacifica distinzione e catalogazione, particolarmente i **tropi**, le **figure di pensiero**, operano sul cambiamento di senso delle parole, sullo spostamento dei significati, sull'aspetto polisemico della lingua, creando una "**distanza fra segno e senso**, come spazio interno del linguaggio"⁶, ottenendo effetti di sorpresa e controdeterminando le parole in relazione al loro contesto.

È puntando piuttosto sull'ambiguità del dettato del messaggio, sulla non prioritaria o preminente richiesta di comunicazione del testo poetico, che la poesia, ancora, può così vantare la palma del testo più **elastico** secondo la tipologia proposta da Sabatini (v. **Unità 7, Parte seconda**).

Cosa che, per certo, non riguarda la sua strutturazione: al contrario! I vincoli formali e creativi nella scrittura poetica sono, come si sa, particolarmente rigidi. Se tradizionalmente la normativa metrica -col suo portato di rime e di regolarità versale e strofica- costituiva la sfida e la regola alla scrittura, dalla scuola dell'Ouvroir de Littérature Potentielle (OULIPO) in poi (movimento che legittima, dagli anni Sessanta in poi, e dagli Ottanta nell'uso didattico e scolastico, la pratica della destrutturazione e ricostruzione del testo letterario a sperimentare e potenziare le possibilità combinatorie della lingua), vengono proposte, imposte nuove forme di 'costrizioni' (*contraintes*), ad hoc e spesso arbitrarie a valere per un singolo esperimento creativo, in sostituzione, in alternativa o in aggiunta delle gabbie metriche e versali tradizionali: si dà impulso così alla specifica *littérature à contraintes*, per la quale i vincoli si moltiplicano.

Ambiguità, polisemia, connotazione accentuata del segno caratterizzano il testo poetico. Il quale peraltro conta su un terzo fattore di potenziamento della lingua, oltre a quello **mentale** (che pertiene al significato delle parole) e a quello **visivo** (che pertiene all'**aspetto fisico** della lingua). Oltre alla **forma**, l'aspetto fisico consta del **suono**.

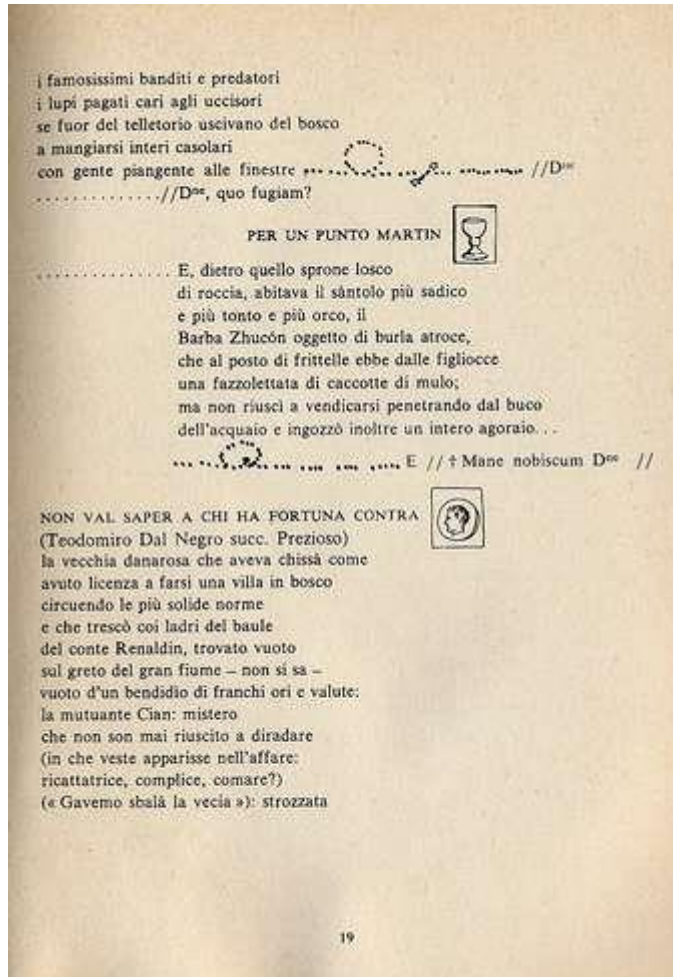
Il **significato** (e cioè il senso delle parole, le cose a cui le parole si riferiscono) e il **significante** (le parole in quanto distinte da ciò che vogliono dire, dal loro senso) concorrono dunque ad incrementare il portato complessivo del testo poetico, a raggiungere quella sua specifica **superiore densità semantica**, conseguendo l'effetto di innalzarne il **valore emozionale**.

Il testo poetico dunque richiede un'attenzione affatto peculiare: non è sufficiente **comprendere** il senso del messaggio che convoglia, o meglio, **il suo significato globale non è riposto nel solo senso**; è altresì necessario, per coglierne appieno il significato globale, **apprezzare visivamente** la sua forma e **ascoltarlo** nella sua realizzazione sonora.

6 J. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969, p. 191.

©ANSAS 2012

Ed è ben presente nella contemporaneità, se la formalizzazione estrema della poesia di un Andrea Zanzotto si offre in primo luogo come un'**immagine tipografica** in cui partizioni per blocchi di versi alludenti alla tradizionale strutturazione strofica, segni, grafemi, disegni 'manuali', elementi apparentemente allotrni concorrono parimenti (e con eguale diritti e dignità della semantica consegnata al messaggio più propriamente linguistico) a costruire il senso del testo, l'**opera-oggetto**:



La pagina è tratta da Andrea Zanzotto, *Galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1968.

2.3. L'ASPETTO SONORO DELLA POESIA

L'elemento fonico nel testo poetico è preminente: l'armamentario metrico e ritmico, o meglio, la strumentazione a disposizione del poeta verte essenzialmente su artifici di ripetizione di suoni (vedi più oltre). Per questo la poesia si presta ad (o chiede di) essere **eseguita e ascoltata** ancor prima che compresa e analizzata.

La **lettura ad alta voce** della poesia, preferibilmente non interpretativa, non semantica, bensì metrica (la più vicina alla 'volontà dell'autore': rispettosa essenzialmente dell'a capo, delle partizioni imposte appunto dal metro, e cioè delle pause a fine verso, che non necessariamente coincidono con le pause proprie del senso, una lettura 'inespressiva', come tendenzialmente la privilegiano gli autori che leggono le proprie opere), non è detto che renda ragione prioritariamente del significato del testo: conferendo per contro risalto agli elementi propriamente fonici e strutturanti, la cui esperienza fisica dell'ascolto provoca piacere e coinvolgimento, al limite paragonabile a quello offerto dell'ascolto di una canzone in lingua sconosciuta. Si ascolti ad esempio la poesia *Inno alla Morte* (*Sentimento del tempo*) letta dal poeta Giuseppe Ungaretti:

<https://www.youtube.com/watch?v=JAGIDgcvbHI>

Il suono peraltro, il significante poetico, in particolare a far data dal propagarsi di poetiche simboliste, è stato riconosciuto di per sé portatore di valori semantici, di un suo proprio messaggio (**messaggio formale**) che va al di là di quello significato dal testo, eventualmente in rapporto con l'inconscio o preverbale. Il **linguaggio fonosimbolico** è rappresentato ad esempio da **onomatopée**, o **metafore acustiche**, il cui vigore ed efficacia si sprigiona ad una lettura ad alta voce.

Tutte le denominazione dei metri (o delle forme metriche) del principale genere poetico della tradizione italiana, il genere che ha statutivamente la considerazione più alta dal punto di vista dei valori culturali, attingono proprio dalla sfera musicale: è il **genere lirico**, appunto. Deputato fin dall'antichità a farsi portavoce per eccellenza dell'esperienza personale del soggetto, di un discorso sentimentale, memoriale, psicologico, introspettivo, dal Romanticismo in poi diviene il veicolo privilegiato dell'"autenticità poetica" nella percezione comune e degli autori stessi. Si pensi a Leopardi, per il quale la sola lirica sarebbe "l'espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dall'uomo".

La denominazione stessa dichiara le sue origini: poesia nata per essere cantata accompagnata dalla musica della lira, le sue forme continuano a denunciare la connessione costitutiva fra poesia e musica. E **poesia per musica** sono stati molti generi poetici, destinati dunque primariamente all'esecuzione musicale, dalla poesia della tradizione mediolatina da cui derivano le principali forme romanze, alla **poesia epica** e **poesia lirica francesi e provenzali** che hanno preceduto la nascita della poesia in volgare di sì, e l'hanno poi innervata.

Le **canzoni**, le **ballate**, o **canzoni a ballo**, i **sonetti** (sonetto = piccolo suono) della nostra tradizione metrica, anche se indipendenti da un accompagnamento musicale, ne evocano la presenza. D'altra parte, quando Dante incontrerà l'anima dell'amico musico Casella alle pendici del monte purgatoriale, questi intonerà per lui, in suo onore e per confortare lo sgomento del pellegrino oltremontano, celebrando in fondo la felicità anche 'estetica' dell'incontro, la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona*.

...Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso all'*amoroso canto*
che mi solea quetar tutte mie voglie,
di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la mia persona
venendo qui, è affannata tanto! -
Amor che ne la mente mi ragiona -
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi sona (*Purgatorio* II).

E altra attestazione del collegamento, ancora ben presente nella società del XIV secolo, la abbiamo nel *Decamerone*, dove la fine di ciascuna giornata viene celebrata con una **ballata**, **canzone a**, cioè 'per', **ballo**, appunto accompagnata sia dalla musica sia dalla danza dei giovani presenti nella villa fuori le mura di Firenze assediata dalla peste del 1348.

D'altra parte, l'idea dell'esecuzione vocale del testo permane ben presente negli intenti dei poeti e, da tradizione, dichiarata incipitariamente:

"Arma virumque *canto*...";
"*Canto* l'armi pietose e l' capitano..."

Residuo certo figurale del nesso originario, che peraltro resta ben vivo anche nel linguaggio comune ('il poeta *canta* i suoi versi').

Elementi musicali innervano evidentemente la testura della poesia, se la sua **misura**, il *metron*, pertiene di fatto all'ambito della musica, come con la consueta illuminante chiarezza rileva Dante a commento di un suo verso, esplicitario della canzone *Voi che' ntendendo il terzo ciel movete*: "Ponete mente almen com'io son bella", dove è magistralmente compendiato quanto fin qui detto:

Che non voglio in ciò altro dire, secondo ch'è detto di sopra, se non: O uomini, che vedere non potete la sentenza di questa canzone, non la rifiutate però; ma *ponete mente la sua bellezza*, ch'è grande sì per **costruzione**, la quale si pertiene a li **gramatici**, sì per l'**ordine de lo sermone**, che si pertiene a li **rettorici**, sì per lo **numero de le sue parti**, che si pertiene a li **musicisti** (*Convivio*).

"Se non capite il significato di questa canzone, comunque non rifiutatela e dedicatevi alla sua grande bellezza: che deriva sia dalla sua costruzione [uso corretto quindi piacevole di vocaboli, verbi, sintassi], di pertinenza della grammatica; sia dalla organizzazione e distribuzione delle sue parti [e dunque per l'ordine del discorso, per le sue figure], la quale è di pertinenza della retorica, sia per la sua struttura metrica, la quale è di pertinenza della musica.

Computo di sillabe, lunghezze, intensità, rapporti di durata, accenti, toni, tutto quanto attiene alla **versificazione**, fanno della poesia una **musica verbale**⁷, su cui si innestano i rapporti di equivalenza fonica che la strutturano o la 'arricchiscono'.

2.4. IL VERSO E LA RIMA

È in particolare la **rima**, che prevede che due parole, in genere collocate in punta di verso, siano accomunate dallo stesso suono a partire dall'ultima vocale tonica compresa, il principale elemento su cui si basa l'organizzazione metrica tradizionale della poesia: è il segnale demarcativo più evidente di fine verso (ha dunque una **funzione versale**), e decreta le partizioni del testo poetico in gruppi di versi simmetrici (ha una **funzione strofica**), sia dentro la **strofe** che fra le eventuali **strofi** delle **forme pluristrofiche** nelle tipologie di lunghezza e schema variabile (quale è la **canzone**, o l'**ode** e i loro sottogeneri; quale può essere la **ballata**); o all'interno di metri tendenzialmente più rigidi e costanti (quale il **sonetto**, il cui schema standard di 14 **versi endecasillabi** la rima spartisce nei raggruppamenti principali di un **ottetto** e di un **sestetto**, ovvero di **quartine** e **terzine**); struttura i moduli ripetitivi, ripetitivi in catena potenzialmente infinita, e sempre variati, creando l'aggancio perché si riproducano in collegamento, del metro **didascalico-narrativo** per eccellenza della tradizione italiana, la **terza rima**, ovvero **terzina incatenata**, o ancora **terzina dantesca**, perché metro appunto d'invenzione dantesca.

La ripetizione di suono convogliata dalla rima, in ogni tipo di poesia, anche non rigidamente in forma chiusa e anche nella poesia moderna (e dunque anche quando la rima non sia regolarmente, *ritmicamente* ricorrente: rima <*rhythmus*>), rappresenta lo strumento poetico che in prima istanza implica o impone, comunque determina l'apprezzamento del valore 'fisico' della parola, facendone risaltare il portato sensoriale. Il ritorno di suoni, il riconoscimento di un suono depositato nella memoria, l'attesa o la sorpresa del ritorno suscitano piacere: il **parallelismo** che la rima produce, insieme con il parallelismo dei versi, è l'artificio per eccellenza del linguaggio poetico.

Dall'altro lato, la rima realizza **associazioni fra parole** dal significato diverso, che possono stare fra loro in relazioni le più varie: dall'essere semanticamente correlate fino al trovarsi in opposizione e al creare effetti stridenti o di contrasto. Suono identico e sensi diversi vengono associati in virtù della rima, a determinare un potenziamento del senso, qualora anche i significati si richiamino (emblematica, ancorché canonica e inflazionata, la rima *cuore: amore*); a creare straniamento o parodia quando invece questi divergano o

⁷ Sugli aspetti metrici e versificatori vedi in particolare P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 1991.

appartengano a categorie o mondi altrimenti irriducibili (ben famoso il risultato ironico ottenuto dal cozzo fra le parole in rima *Nietzsche. camicie* di Gozzano).

2.5. RIME E RIPETIZIONI DI SUONI

La rima si trova ad informare di sé e a strutturare, conferendo loro la poeticità del risultato, la **memorabilità** di un discorso poetico e l'efficacia dello stesso, anche prodotti testuali d'uso e di consumo diverso rispetto a quello della poesia, e che con la poesia alle volte niente o ben poco (magari solo la condivisione dell'artificio fonico) hanno a che fare. Si pensi alle formule pubblicitarie tutte ed esclusivamente giocate sull'efficacia della rima, quali ad esempio "*ava / come lava*"; o anche "*con favilla / tutta la casa brilla*"; o ancora "*il sapor di cioccolato / rende il latte prelibato*" e via carosellando...

Ma anche alla ben diversa qualità di testi che, nel fenomeno di recente grande diffusione della **canzone d'autore**, appunto accompagnati dalla musica e nella specifica **esecuzione** e attualizzazione dovuta alla **voce**, spesso quella stessa dell'autore-interprete, hanno riscontrato un successo che ha fatto pensare al loro sostituire la poesia nel **ruolo sociale** che la poesia ha storicamente rivestito. Facendo interrogare e discutere i critici letterari sulla consistenza del valore poetico assoluto dei testi cantati, i quali, arbitrariamente, vengono considerati isolati, estrapolati dalla loro inscindibile realizzazione nell'esecuzione musicale.

Ripetizioni di suoni con valore non o meno strutturante della rima si assommano a quella nella poesia tradizionale ad incrementare per motivi stilistici la risultante fonica di un verso, e con effetto sul critico-lettore vario a seconda le epoche e i gusti; o più o meno accetto a seconda del contesto di genere: si veda l'**allitterazione** deprecata nel primo sonetto del Canzoniere petrarchesco, contesto **lirico-sublime**: "di Me MedesMo Meco Mi vergogno"; o la medesima figura viceversa apprezzata in contesto **comico**, pur nella sublime tragedia infernale: "e Caddi Come Corpo morto Cade".

Possono anche tendere a sostituirla, particolarmente l'**assonanza** e la **consonanza**, nella poesia moderna e poi nella poesia non in forma chiusa, sia all'interno del verso, sia in punta di verso in polemica con la rima in quanto appunto vessillo di una forma strofica e tradizionale, o per cercare effetti meno smaccati, più sfumati rispetto a quelli noti, e intenzionalmente allusi, della rima; o in coesistenza con quella. Si vedano come esempio i soli primi versi di *Nuove stanze* di Montale (dalle *Occasioni*), dove il **titolo metrico** di per sé allude a tutta la tradizione della poesia d'amore in forma chiusa ('stanze'), convocando quella tradizione a conferire autorità al dettato e nello stesso tempo 'provocandola' al confronto:

Poi che gli ultimi fili di tabacco
al tuo gesto si spengono nel piaTTo
di cristallo, al soffiTTo lenta sa/e
la spira/e del fumo
che gli alfieri e i cavalli degli scacchi
guardano stupefaTTi; e nuovi anelli
la seguono, più mobili di quelli
delle tue d/ta.
La morgana che in cielo liberava
torri e ponti è sparita
al primo soffio.... (Eugenio Montale, *Nuove stanze*).

2.6. IL RITMO

Il verso, dunque, elemento basilico discriminante fra poesia e non poesia; la rima, costituente prioritaria (anche se non indispensabile); il **ritmo** come modello a priori di un movimento nel tempo che lo specifico verso, nelle sue componenti, e nel suo aggregarsi in strutture complesse, inverte e realizza.

Sillabe, loro disposizione nel verso, loro posizioni reciproche e rispetto agli accenti fissi, scelte degli **accenti**, vicinanza distanze rapporti di suoni e insomma tutta la configurazione degli elementi costitutivi del verso, insieme con il verso stesso, le rime e le norme metriche eventualmente adottate dal testo, costituiscono il ritmo specifico di una poesia. Al quale pure concorre la sintassi, le cui pause naturali siano o meno coincidenti con la scansione versale, e dunque, meglio, a definire il ritmo attualizzato in un testo concorre il rapporto che le pause naturali del senso istituiscono con le pause artificiali imposte dai versi.

Il ritmo, condiviso con la musica, con la danza, ma ancor prima col battito del cuore e l'alternarsi delle stagioni del giorno e dell'anno, è stato privilegiato sul verso come essenza della poesia a partire dagli studi del formalismo russo, particolarmente impegnati in quest'ambito, e con esiti scientifici notevolissimi, e nella percezione che di poesia si è avuta da parte dei poeti stessi per lunga parte del Novecento: una lunga fase culturale, che in parte ancora perdura, di ribellione-revisione della tradizione normata, e di rifondazione del concetto stesso di testo poetico su basi appunto diverse. Il che ha consentito il dispiegarsi di effetti collaterali negativi: interpretazioni estensive della libertà dalla regola che hanno di fatto coinciso con l'assenza di conoscenza, e quindi di applicazione, di qualsivoglia strumento e tecnica poetica in una diffusa elaborazione di scadenti prodotti sedicenti poetici.

3. LA POESIA ITALIANA E LE SUE FORME

3.1. PROSODIA E VERSIFICAZIONE

I versi della poesia vengono definiti in base al numero di **sillabe** di cui sono composti. Le sillabe sono l'elemento base della costruzione dei versi, così come i versi lo sono dell'architettura complessiva del testo poetico.

Le **sillabe metriche** non corrispondono perfettamente, una-a-una, alle **sillabe grammaticali**, le quali, poste all'interno del verso, possono essere soggette ad alcune norme che ne determinano il computo corretto, laddove la concreta realizzazione del verso e il contesto versale di **isosillabismo** in cui il verso in questione sia inserito detteranno legge sulla loro eventuale necessaria applicazione. La fusione in **sineresi** di due vocali, allorché si incontrino all'interno della stessa parola, o, al contrario, il loro dividersi formando **dieresi** e dando così luogo, rispettivamente, a due o a una sola sillaba metrica; la fusione di due sillabe grammaticali fra due parole la prima delle quali con uscita vocalica e la seconda che inizi con vocale dando luogo (e tendenzialmente, usualmente dà luogo) alla figura della **sinalefe**; al contrario, qualora si realizzi la mancata fusione, si realizzerà il fenomeno più rimarchevole (in quanto meno frequente) della **dialefe**. Come ben si percepisce, sono 'leggi' eguali e contrarie per casi identici, in cui l'equità della giustizia metrica consiste - contrariamente a quanto raccomandabile in altri campi...- nell'applicarle *ad personam*.

È comunque l'**ultima sillaba tonica** che decreta la misura e la denominazione dei versi, che, per la tradizione italiana illustre, a norma di *De vulgari eloquentia*, sono soggetti a una vera e propria graduatoria d'importanza, con l'**endecasillabo** al primo posto, seguito dal **settenario**, entrambi in combinazione reciproca ad ottenere la quintessenza del sublime poetico, o in eventuale combinazione con il **quinario** o al limite con il **ternario**: i **versi imparisillabi**, dunque, da cui è rigorosamente escluso il **novenario**, che verrà poi recuperato da Pascoli all'esperienza novecentesca tutta, e versi generalmente (in particolare nella lirica antica) con **uscita piana** (terminanti cioè con **vocaboli parossitoni**). Le **uscite ossitone**, e cioè le **rime tronche**, viceversa, sono rarissime nella poesia antica, e tendono di per sé a connotare il **genere comico** (ma scarse anche nella *Commedia* dantesca): le **sdruciole** (o, più raramente **bisdruciole**), anch'esse, come le tronche, recuperate fra Quattro e Cinquecento, saranno utilizzate in particolare funzionalmente alla mimesi delle modalità quantitative della metrica classica in esperimenti di **metrica barbara** o nella realizzazione di forme che alle forme classiche direttamente si ispirino. L'**ode asclepiadea**, per fare un solo esempio, di Carducci, può basarsi su soli versi sdruciolli (tre endecasillabi e un settenario) per imitare la struttura oraziana:

Tu parli; e de la voce a la molle aura
lenta cedendo, si abbandona l'anima
del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
e a strane plaghe naviga (*Fantasia*).

Così i **versi parisillabi** sono considerati, e fin dal Dante del *De vulgari eloquentia*, eccessivamente ritmati e monotoni per la loro struttura ad accenti fissi: conosceranno una riabilitazione decisiva alla tradizione lirica in particolare nella poesia romantica:

E benché questo di cui si è detto [endecasillabo] appaia, come ben gli spetta, il verso più onorevole di tutti, se si associa in qualche modo al settenario, a patto di mantenere il predominio, si rivela ancor più splendente, alto e magnifico.[...] E diciamo che il settenario viene secondo dopo il verso più grande per onore. Dopo di esso mettiamo nell'ordine il quinario e poi il trisillabo. Il novenario invece, perché sembrava un trisillabo ripetuto tre volte, o non è mai stato in onore oppure è venuto a noia ed è caduto in disuso. Dei parisillabi poi, per la loro rozzezza, non ci serviamo se non raramente (*De vulgari eloquentia*).

3.2. FORMA METRICA E MESSAGGIO

Il richiamare queste nozioni fondamentali valga soltanto a introdurre il valore culturale e storico-identitario di cui le forme sono di per sé portatrici; e che fa sì che ne venga determinato, per **tradizione e convenzione** un **valore di per sé semantico**. Individuano infatti automaticamente un **codice**, relativamente alla tradizione, nel quale si inseriscono o col quale dialogano o a cui si ribellano o che denegano o irridono o manieristicamente o artificiosamente recuperano: e rispetto al quale comunque vanno considerate, avendolo sullo sfondo sempre. Così i versi, coi loro accenti e le loro uscite, con il ricorso o meno alla diafece o ad altre figure, nella loro reciproca combinazione; e così a maggior ragione le forme metriche, cui danno origine nel loro relazionarsi e legarsi grazie alle rime e alla diversa qualità delle rime, già danno conto di un **codice**, di un **genere**, di un **livello stilistico**, di una scelta di campo: in qualche modo preannunciano il messaggio per cui sono state scelte, da cui sono determinate e che in qualche misura anche, di conseguenza, determinano. Una ancorché minima campionatura renderà ragione di tale linea di lettura a partire dalla principale forma del **genere lirico**.

3.2.1. LA CANZONE

A norma di *De vulgari eloquentia*, la forma cui è affidato il compito di convogliare i *magnalia*, i più nobili e alti fra gli argomenti nel volgare illustre (*salus, amor, virtus*), è la canzone, la cui testura sarà fra tutte la più nobile, comprendendo in sé tutta la tecnica metrica. Lo stile cui attinge grazie all'altezza della costruzione, alla selezione lessicale, alla dignità degli argomenti, è lo **stile tragico**: sommo fra gli stili, che non dev'essere svilito dalla presenza di nessun accidente contingente. Il *superbissimum carmen* che dev'esserne l'incarnazione è l'endecasillabo, e la canzone annuncerà di voler portare avanti appieno questo programma con un endecasillabo in sede incipitaria, e, pur nel mescolare endecasillabi e settenari, osserverà l'aurea regola di una prevalenza endecasillabica. Tali indicazioni dantesche (di cui si è dato un basilico e semplificante sunto), con valore descrittivo e normativo ad un tempo, e che si trovano di fatto all'origine del genere nella nostra tradizione, la informano di sé in modo tale da non conoscere deroghe, dal Duecento, di cui si parla, alla codifica nella **canzone petrarchesca** per giungere, nella sua evoluzione formale, ad esser sempre riconoscibile e portatrice dei medesimi valori certamente in Leopardi e in d'Annunzio: ed è appunto rispetto a quel modello originario che adesione, scarti, rifiuti acquisteranno di per sé un rilievo interpretativo e semantico.

Dalla porzione iniziale di tutta questa lunga storia, che col Novecento certo non si chiude, ma aprirebbe a molte nuove considerazioni e studi, un solo esempio. Quando Petrarca, nello scrivere la canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, sceglie di principiare con un settenario, e di continuare conformemente con una stanza a prevalenza settenaria (nove sono i settenari contro i quattro endecasillabi di ciascuna stanza), sa bene e dichiara di prendere le distanze dalla versione più illustre della canzone: lo dichiara metricamente e lo ribadisce nel **congedo** del testo:

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
potresti arditamente
uscir del bosco e gir infra la gente.

Gli *ornamenti* che mancano alla canzone (e che sono carenti rispetto alla sua carica di desiderio, la *voglia*), a un testo la cui straordinaria bellezza ed evocatività è a tutti nota e immediatamente percepibile, e che secondo l'autore le occorrerebbero per osare di render pubblico il suo messaggio, altro non sono che un certo numero di endecasillabi in più... È chiaro che Petrarca è ben consapevole del valore estetico del suo testo, e questa nota conclusiva, lungi dall'essere una forma di giustificazione o un **topos modestiae**, pone invece in dialettica metrico-strutturale la sua canzone con la tradizione, e già all'altezza cronologica dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in particolare con la grande tradizione dantesca cavalcantiana e ciniana per lui così recente. Lo disvela appieno la canzone che la precede nel **macrotesto**, *Se 'l penser che mi strugge*, con la quale forma un **dittico** coerente, che presenta addirittura 10 settenari su tredici versi per stanza, e che chiude

O poverella mia, come se' rozza!

Credo che tel conoschi:
rimanti in questi boschi.

Due canzoni *rozze*, le due canzoni cosiddette *boscherecce*, a dar seguito a questa indicazione d'autore, il quale, dialogando con la tradizione e con un'finta attenuazione delle loro pretese o dei loro risultati artistici, e solo in virtù di uno schema metrico considerabile minore rispetto agli standard della canzone, ne rivendica al tempo stesso l'originalità.

3.2.2 LA TERZA RIMA E IL POEMA

Sul fronte invece del **genere comico**, senza che vi siano state particolari prescrizioni dal punto di vista teorico, tutta la produzione in terza rima posteriore alla *Commedia* ha avuto ovviamente a che fare con quel modello cui si deve l'elaborazione dello **schema di rime incatenate** che sempre si rinnova e permette di continuare nella narrazione potenzialmente all'infinito, grazie al permanere e al trasformarsi della rima interna al terzetto nelle rime esterne al terzetto successivo: ABA, BCB, CDC, EDE...; e così via fino alla chiusa siglata da una **rima baciata**. La composizione di **canti**, o meglio, di **capitoli ternari** può in seguito dar luogo ad una combinazione di questi (come avviene nella *Commedia*, in cui i canti si susseguono a costituire una lunga narrazione, le tre **cantiche**; e così sarà nelle prime imitazioni di grande rilievo, l'*Amarosa visione* di Boccaccio e i *Triumphs* di Petrarca), ovvero all'individuo isolato, il capitolo ternario, appunto, che ha a disposizione un ventaglio amplissimo di temi: ed è la varietà tematica stessa che la *Commedia* può vantare a conferire al suo metro questa disponibilità e possibilità; e il patrimonio vastissimo del suo vocabolario, che improvvisamente apre le porte della poesia al contingente e alla realtà, garantirà la natura versatile del suo schema. Lo **stile comico** che lo contraddistingue all'origine, ne sarà la cifra prevalente, così come l'ispirazione **allegorico-didascalica**; non vincente invece quella schiettamente narrativa, soppiantata per i poemi maggiori dall'**ottava rima** di invenzione del Boccaccio. Si tratta in ogni caso, insieme agli sciolti (è **endecasillabo sciolto** quello dei *Sepolcri* di Foscolo), del solo metro "a esser adibito a una poesia di pensiero"⁸. E la sua origine, necessariamente legata al **sirventese**, forma deputata a veicolare temi **politici**, continua a risentirsi anche nelle sue realizzazioni moderne: è la terza rima che, con tutti gli adeguamenti o le libertà del caso, resta scelta netta e inconfondibile in vari poemetti di Pasolini, in particolare nelle *Generi di Gramsci*.

3.2.3 IL SONETTO

Destinato ad essere trattato da Dante nel quarto e ultimo libro del DVE, il sonetto è considerato un metro umile; adatto a farsi espressione di un'amplissima varietà di contenuti. Rapidamente giunge a splendida maturità, utilizzato particolarmente per la lirica amorosa. Tale vocazione permarrà ad innervare costantemente la sua storia, ma ben presto il sonetto presta la sua agile misura ad argomenti e toni affatto eterogenei. A fianco di un'ispirazione pur tuttavia alta e morale, o religiosa, il sonetto specializza una vena comica che gli risulta particolarmente congeniale. Comico-parodico lo è fin dai tempi dello stilnovo, e basti pensare alle realizzazioni (fintamente?) popolari e realistiche di Cecco Angiolieri...Medioevo e Rinascimento poetico ne vedono il fiorire ed il pervenire ad esiti straordinari: epoche che a loro volta sono contraddistinte in Italia proprio dal prevalere di larga misura di questa su tutte le altre forme, dal suo successo indiscusso e dalla sua diffusione preminente. Si pensi al Canzoniere per antonomasia, quello di Petrarca, che di 366 componimenti ne destina ben 317 al sonetto; o alla *Vita Nuova* di Dante, che per raccontare della nascita dell'amore per Beatrice, della vita, della morte, dei miracoli della *gentilissima* si affida quasi totalmente a questa forma; e poi a tutti i **canzonieri d'amore** che a questi primi grandi si ispirano, dalle rime di Giusto dei Conti a quelle di Lorenzo de' Medici, di Bembo, di Michelangelo, di Giovanni della Casa e infine anche alle grandi voci femminili, alle poetesse del Cinquecento: Veronica Gamba, Vittoria Colonna, Gaspara Stampa... Misteriosa la sua origine, che ha comunque luogo alla corte di Federico II ad opera dell'alto dignitario imperiale Jacopo da Lentini: molte le ipotesi intorno alla sua nascita (stanza di canzone isolata? Forma di derivazione popolare? Adattamento di strutture liriche provenzali?), ma di fatto geniale opera di invenzione, che forse nasconde, nei rapporti numerici fra sillabe che ne compongono i versi e numero stesso dei versi, significanze

8 G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in U.E. *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518; e vedi, ivi, M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, pp. 519-620.

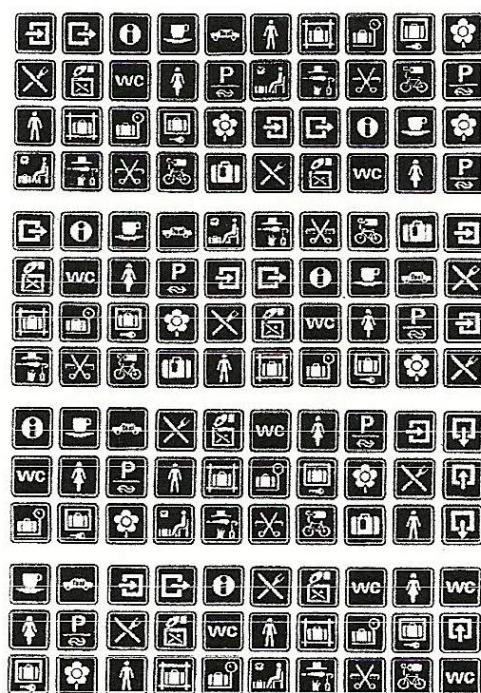
matematiche di portata ancora ignota. Non è certo privo di interesse che, secondo la *mise en page* dei sonetti nei manoscritti del Duecento, disposti graficamente su 7 righe di due versi ciascuno, la frazione fra il numero delle sillabe contenuto in due versi (22 sillabe per rigo) e il numero dei righe occupati (7), dia luogo ad un'approssimazione del π (p greco, $22:7=3,14...$), e cioè al rapporto stesso che intercorre fra la circonferenza e il suo raggio; così come, secondo studi recenti, i numeri 11 (numero di sillabe per verso) e 14 (numero dei versi) racchiudono la chiave descrittiva della *figura magistralis*, figura centrale della ricerca matematico-geometrica medievale, che rappresenta il cerchio coi suoi quadrati inscritto e circoscritto. Va ricordato, a questo proposito, quale fosse l'attenzione, anzi l'ansia di conoscenza scientifica di quella corte, a partire dall'imperatore stesso – che vi fece convergere i migliori scienziati del mondo noto, fra i quali matematici del calibro di Leonardo Fibonacci, nonché rese disponibili, grazie ad un'assidua opera di traduzione multilinguistica, tutti i trattati scientifici con ogni cura rastrellati dalle varie culture antiche e moderne.

Qualsiasi formula (geometrica, cabalistica, alchemica, misterica) il sonetto possa nascondere, il suo "intimo segreto", come lo definisce un grande poeta, e in particolare grande sonettista spagnolo del secolo scorso, Blas de Otero ("Yo tengo en cada mano un buen soneto, / como dos remos de marfil y oro. / Yo conosco su íntimo secreto"), ne garanti comunque l'immediato e a tutt'oggi imperituro successo: lo statuto metrico da subito formalmente chiaro, ben delineato (due quartine di endecasillabi a schema rimico fisso, inizialmente alternato, poi quasi esclusivamente abbracciato; seguite da due terzine a schema variabile su due o tre rime) venne inteso, nel suo alternare un movimento ritmico 'pari' ad uno 'dispari', un tempo a un controtempo, un battere a un levare, come la forma perfetta per dispiegare e contenere un unico pensiero, lo spazio ideale necessario per lanciare, sviluppare, chiudere un solo concetto, la misura aurea della poesia lirica. La pensava così ancora Baudelaire:

Quel est donc l'imbécile ... qui traite si légèrement le sonnet et n'en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau du ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou par une arcade, etc. ..., donnait une idée plus profonde de l'infini qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne? Quant aux longs poèmes, nous savons ce qu'il faut en penser; c'est la ressource de ceux qui sont incapables d'en faire de courts! (*Lettera ad Armand Fraisse*, 18 febbraio 1860)

Certo, la struttura è "contraignante"; ma a fronte di tale **apparente rigidità morfologica** – o piuttosto della sua "bellezza pitagorica" –, il sonetto fu suscettibile di tutta una gamma di realizzazioni che nel tempo, anziché intaccarne specificità e riconoscibilità, consentirono al metro un **potenziale di adattamento** a sostegno delle sue stesse vita e fortuna. Adattamento di tipo contenutistico e **adattabilità formale e funzionale**. Tanto che il sonetto sta ancora a significare la poesia *tout court*. Di fatto anche nella nostra contemporaneità, il sonetto vale da **icona della forma poetica**. Al punto da consentire di riconoscere immediatamente come 'sonetti', e dunque come poesia che si rapporta (in qualunque modo lo faccia) alla tradizione della poesia, anche soluzioni evocative della forma quali queste a seguire: di fatto puri scheletri grafico-sonori del metro. La prima, il *Sonetto pittogramma*, tutta giocata appunto sull'icona grafico- visiva del sonetto; la seconda sulla sua icona, oltre che tipografica, anche fonica, giacché bastano le sole sue rime, secondo lo schema che ha prevalso in Inghilterra e quindi nella tradizione anglofona, a fare di un sonetto un sonetto (e con ambizione significante!):

PICTOGRAM SONNET



In Love's rubber armor I come to you,

b
 oo
 b.
 c,
 d
 c
 d:
 e
 f----
 e
 f.
 g
 g.

Si tratta di un "onomatopea sessuale" secondo l'autore, John Updike, questo scheletro di sonetto nella sua versione 'inglese' (3 quartine chiuse da un distico baciato) comparso in *Midpoint, and Other Poems* del 1969.

O, con operazione inversa, di nominare come sonetti testi che non lo sono affatto e alla forma non sono in nessun modo riducibili, come nel caso dell' *percalisse* di Nanni Balestrini, che sottotitola "50 sonetti" strofette di versicoli, senza nessuno schema né rime e che nemmeno raggiungono la misura dei quattordici versi.

Ma fra questi due estremi: lo scheletro della forma e il **titolo metrico** apposto (ma *pour cause*: e in questo, come in molti altri casi -già si è visto quello di *Nuove stanze* di Montale, è indicazione d'autore da tenersi in debito conto nel momento interpretativo) a frammenti poetici che con quella, pur nelle sue possibili varianti e adattamenti e modifiche anche sostanziali, niente hanno in comune; fra questi due casi, anche nella modernità postversoliberista, al sonetto e a sue consapevoli e volute e di per sé significanti approssimazioni è riservato uno spettro amplissimo di attualizzazioni. Tale ripresa può interpretare intenzioni diverse e conferire diversi valori alla forma: dal recupero archeologico e manierista alla sapiente allusività. Qui piace ricordare almeno la

posizione di Caproni, che, all'indomani del secondo conflitto mondiale, tornava appunto alle forme metriche della tradizione:

Anni [dal '44 al '54] per me di bianca e quasi forsennata disperazione, la quale proprio nell'*importance* formale della scrittura (...), e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica (...), forse cercava (...) un qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione non tanto della mia privata persona, ma di tutto un mondo di istituzioni e di miti sopravvissuti ma ormai svuotati e sbugiardati, e quindi di tutta una generazione...

Opposta alla deriva, al crollo di ogni argine, il sonetto incarna ed evoca la forma, la bellezza, la storia, la tradizione, la misura, l'immagine stessa della poesia.

3.3. IL LIBRO DI POESIA

3.3.1. IL CANZONIERE

A partire dal legame fra le due canzoni petrarchesche poco sopra viste, legame che è istituito prima dal loro schema metrico pressoché sovrapponibile poi rimarcato dal loro congedo, è opportuno notare, ancorché qui senza possibilità di ulteriore approfondimento, una, fra le tante, delle caratteristiche del **libro di poesia** che assume la qualifica di **canzoniere** (nella più usuale delle possibili accezioni del termine). Come evidente, oltre che dalla conoscenza del codice formale rispetto al quale *Chiare, fresche e dolci acque* si distingue, l'interpretazione generale della canzone, e particolare degli *ornamenti* insufficienti a tenere il passo con la *vaglia* che manifesta, la si desume dal testo e più propriamente dal congedo della canzone sorella che la precede: il *fragmentum* lirico contiguo illumina e accresce il significato del successivo. Questa è una delle peculiarità appunto dei canzonieri, nei quali il significato e il valore del tutto è ben superiore a quello della somma delle parti di cui quel tutto è composto. Ben al di là di questo minimo dettaglio di cui abbiamo sottolineato l'occorrenza, le relazioni formali e contenutistiche, in contiguità o a distanza, che i testi di un canzoniere intrattengono fra di loro, oltre ad illuminare scambievolmente e ad accrescere reciprocamente il valore assoluto dei singoli pezzi della raccolta, possono creare, creano nel caso del canzoniere per antonomasia e poi dei canzonieri che quello imiteranno o con quello necessariamente si confronteranno nei successivi secoli del petrarchismo europeo e ancora oggi nella cultura poetica occidentale, delle complesse **strutture lirico-narrative** caratterizzate appunto da modesti sviluppi diegetici, ma da snodi comunque cardine rispetto ai quali si svolge soprattutto un percorso di evoluzione intima, e di cambiamento del soggetto-protagonista che tende ad essere identificato con l'autore della raccolta-libro. Percorsi di narrazione costruiti per frammenti lirici.

3.3.2. IL PROSIMETRO

Tale innovazione petrarchesca alle spalle peraltro aveva già l'esperienza dell'uguale e diverso percorso dantesco consegnato alla *Vita Nuova*, dove però gli elementi lirici, su cui pure si basa ed è costruita la storia d'amore con medesimo elemento diegetico dirimente offerto dalla morte della protagonista-musa, e medesima risoluzione d'amore che viene perfezionato e perpetuato dalla scomparsa dell'oggetto d'amore, ancorché con epilogo e prospezioni future poi divergenti, erano correlati e contestualizzati dalla prosa, utilizzata a costituire il connettivo della narrazione, nel dar vita al primo **prosimetro** della letteratura italiana. Che al tempo stesso si può segnalare anche quale primo **romanzo**, certo romanzo *sui generis*, della nostra tradizione. Testo fondativo dunque per molti rispetti, la *Vita nuova*, anche solo a considerarne, e superficialmente, l'aspetto formale.

3.3.3. RACCOLTE MODERNE

Il **diario** o l'impostazione **autobiografica** nella seriazione dei testi possono costituire una variante moderna del libro di poesia che conosce nel canzoniere petrarchesco il suo, lontano cronologicamente, e tuttavia immanente modello. Un caso emblematico, anche per la carica innovativa di cui è portatore, è il libro *Il porto sepolto* di Ungaretti (1916), poi sezione della raccolta *Allegria di naufragi* (1919), quindi dell'*Allegria* (1931):

struttura significativa a tutti gli effetti, con tanto di primo testo di dedica (*In memoria*) e ultimo di congedo (*Commiato*). I frammenti di versi franti, **versicoli** di poche sillabe (i quali tuttavia, se unificati, tendono a ricreare versi dalla misura canonica, e specialmente endecasillabi, offrendosi alla lettura quindi come **stichi** di versi maggiori) presentano la caratteristica uniforme e coerente di declinare insieme al **titolo** del singolo componimento (che è introdotto modernamente nella tradizione lirica) un **luogo** e una **data**. Titolo, luogo e data che entrano a tutti gli effetti a far parte del testo poetico, sono indispensabili veicoli del messaggio di quello, necessari alla sua completa comprensione. Si pensi ad un testo come

SAN MARTINO DEL CARSO

Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916

Di queste case

[...]

È il mio cuore

il paese più straziato

dove il **deittico** del primo verso ("queste case") e "il paese" dell'ultimo (ho riportato solo il primo e gli ultimi versi) ricevono un senso ulteriore dalla nominazione a titolo del luogo cui alludono. Al contempo l'indicazione toponomastica (e topografica) e la data conferiscono al testo senso di corrispondenza a una realtà concreta e oggettiva, spingono ad interpretare luogo e data indicati quali **luogo e data dell'effettiva composizione** del testo (cosa che eventualmente può, ma anche no!, essere vera), inducendo il lettore al passo ulteriore di interpretare il messaggio del testo quale tassello di un'**autobiografia poetica** redatta in presa diretta. Il collegamento poi da testo a testo in continuità e in ordine cronologico, dovuto alla presenza di luogo e data in ogni componimento, vuole fare del *Porto sepolto* un **diario di guerra per frammenti lirici**. La cui scabra essenzialità risalterà a maggior ragione se vista con alle spalle il recentissimo successo di un altro 'diario' in poesia: il rutilante diario d'un'estate d'amore versiliana redatto nel terzo libro delle *Laudi* dannunziane, *Alcyone*. Dal mare 'etrusco' mitizzato alla spoglia montagna del Carso, dall'amore alla morte in guerra, dall'esaltazione del maschio eroe alla miseria del fante sgomento, dalla "strofe lunga" che si distende nella pagina al bianco che domina la pagina: il *silenzio* dove le rade parole sono *scavate* "come un abisso". Anche sotto il profilo visivo, due immagini di poesia nettamente contrapposte.

Ma è la vocazione macrostrutturale della poesia in genere (su cui si dovrebbe aprire tutto un lungo capitolo di storia della forma-libro: si pensi agli *Ossi di seppia* di Montale, ai *Canti* di Leopardi, al *Canzoniere* di Saba... ma basti qui l'avervi fatto cenno) che va comunque tenuta presente anche alla lettura o all'analisi del singolo componimento: e questo sia qualora sia composta da forme chiuse o comunque metri tradizionali, sia quando si tratti di poesia dalla metrica più o meno 'liberata'.

4. NARRATIVA

4.1. LE NARRAZIONI

4.1.1. CONOSCERE IL MONDO (E SÉ STESSI) ATTRAVERSO LE NARRAZIONI

Secondo le parole di un grande romanziere, Robert Louis Stevenson,

I libri che hanno esercitato una maggiore e più autentica influenza sono quelli di narrativa. Essi non vincolano il lettore a un dogma che poi scoprirà essere inesatto; non impartiscono una lezione che dovrà successivamente disapprovare. Quello che fanno è ripetere, riassetare, chiarire le lezioni della vita; essi ci liberano da noi stessi, ci costringono a fare conoscenza degli altri e ci mostrano il reticolo dell'esperienza non quale appare ai nostri occhi, ma attraverso un mutamento prospettico particolare, perché una volta tanto viene obliterato quel mostro distruttore che è il nostro ego.

Il potenziale conoscitivo e cognitivo della letteratura diviene massimo nel caso della narrativa, la realizzazione testuale e letteraria della forma di comunicazione umana che corrisponde alla **narrazione**.

La narrazione nella sua forma orale è una "pratica sociale" che, dal garantire la costituzione di una comunità al riconoscimento di se stessi e della propria identità sullo sfondo di un sentire e di una memoria resa comune, svolge una serie di funzioni sociali fondamentali. Le storie messe in comune attraverso le più varie pratiche narrative (dal racconto di una fiaba fino al costituirsi dei miti; dalla condivisione della propria esperienza personale alle cronache e alla scrittura della storia) vengono a rappresentare le basi collettive di una cultura: a partire da quella di un gruppo ristretto per allargarsi a quella dell'intera società.

L'attività di raccontare storie si realizza attraverso mezzi di non esclusiva pertinenza della voce o della scrittura, attraverso danza, teatro, cinema, immagini, pittura, televisione; e risponde a una necessità primaria dell'uomo. L'ascoltarle, il leggerle, l'orientarsi nel "mare delle narrazioni" rappresenta l'occasione formativa ed educativa prioritaria.

L'educazione in senso proprio implica il crescere fra le narrazioni, secondo Jerome Bruner, il formarsi acquisendo attraverso le narrazioni le capacità di comprendere le cose del mondo, il farne un'esperienza mediata che consenta di capirle, classificarle, utilizzarle. Il narrare "è la maniera più naturale e più precoce con cui noi uomini organizziamo la nostra esperienza e le nostre conoscenze [...]: gli esseri umani danno un significato al mondo raccontando storie su di esso" e "Solo la narrazione consente di costruire un'identità e di trovare un posto nella propria cultura. Le scuole devono coltivare la capacità narrativa, svilupparla, smettere di darla per scontata"⁹.

Anche sul fronte filosofico (ma fondamentalmente interdisciplinare), importante la lettura che delle emozioni dà Martha Nussbaum:

Le emozioni [...] hanno una struttura narrativa. [...] Questo già suggerisce un ruolo centrale delle arti nell'autocomprensione umana: le opere d'arte narrativa di diverso genere (musicali, visive o letterarie) ci forniscono infatti informazioni su queste emozioni-storie che non potremmo facilmente ottenere in altro modo.¹⁰

9 J. Bruner, *The culture of education*, Cambridge, Harvard University Press, 1996, trad. it. *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano, 1997, le citt. alle pp. 53-55.

10 Martha C. Nussbaum, *L'intelligenza delle emozioni*, il Mulino, Bologna, 2004, pp. 290-91.

4.1.2. I NEURONI SPECCHIO

La riconosciuta nuova importanza psicologica e pedagogica conferita al “**pensiero narrativo**”, di grande rilevanza nelle scienze umane tutte, in particolare in sociologia, è tale da investire i campi più propriamente scientifici e antropologici, se lo studioso dell’evoluzionismo Stephen Jay Gould così si esprime:

Siamo creature che raccontano storie; la nostra specie avrebbero dovuto chiamarla *homo narrator* [...]. La modalità narrativa ci riesce naturale, come uno stile per organizzare pensieri e idee.¹¹

A confortare questo orientamento che si sviluppa a partire dagli anni Sessanta (con genesi d’ambito psicoanalitico) per giungere nei Novanta alle formulazioni di Bruner, è recentissima la scoperta neurofisiologica di portata epocale del ruolo cognitivo e di integrazione sociale dovuto ai cosiddetti **neuroni specchio**. Nel nostro cervello, allorché osserviamo altri compiere azioni, si attivano circuiti neuronali che “simulano” l’azione compiuta, e in modo specifico per ogni azione che vedano compiere. È un rispecchiamento interno, automatico, riflesso, appunto (da qui il nome), delle azioni altrui, che pare essere alla base dell’apprendimento (anche dell’apprendimento del linguaggio). Rende inoltre percettibili, palpabili, fa sperimentare direttamente, in proprio, nel nostro cervello, le emozioni degli altri al compiere o al subire una determinata azione (emozioni di piacere, di dolore e così via), costituendo probabilmente il meccanismo responsabile dei legami sociali poiché sviluppa empatia. Ma l’aspetto più straordinario di questa scoperta, per quel che ci riguarda, è l’attivarsi dei neuroni specchio al sentir narrare o al leggere eventi, azioni, storie di personaggi che compiono movimenti e azioni.

¹¹ Derivo la citazione da R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano, 2010, p. 18.

4.1.3. NARRARE IN LETTERATURA: LA NARRATIVA

Senza nemmeno pretendere qui di accennare alla storia e al significato di tale ricerca, né alle sue molteplici, ancora non pienamente valutabili ricadute¹², preme tuttavia sottolineare il valore aggiunto che apporta dal cotè prettamente scientifico, fornendone giustappunto il presupposto neuronale, alla funzione cognitiva (ed empatica) dell'ascolto e della lettura propriamente di narrazioni. Quanto si è qui solo richiamato, e per soli cenni, valga da stimolo per un ripensamento del ruolo educativo e formativo, nel quadro delle competenze chiave (e non solo...) delineato a premessa generale, peculiare della forma letteraria delle narrazioni, la **narrativa**. E a monito affinché l'insegnamento non ne mortifichi o ne limiti il potenziale.

Non solo il leggere o l'ascoltare una storia fa immaginare mondi altri, suscita emozioni di condivisione, apre alla comprensione dell'altro da sé facendoci lasciare per un momento da parte "quel mostro distruttore che è il nostro ego". Ma anche determina, attraverso la simulazione neuronale di quanto avviene in quel che leggiamo, l'acquisizione e il depositarsi progressivo di esperienza sul e del mondo, favorendo lo sviluppo di particolari funzionalità conoscitive.

Se scrivere romanzi è certo "un'operazione letteraria, leggerli non la è": e tantomeno dev'esserla per chi alla lettura autonoma si avvicina, che invece potrà essere aiutato a trovarvi "un significato che gli consenta di comprendere meglio l'uomo e il mondo".

¹² Per una prima informazione si consiglia la lettura di M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 e di G. Rizzolatti, L. Vozza, *Nella mente degli altri. Neuroni specchio e comportamento sociale*, Zanichelli, Bologna, 2008; più tecnico G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Cortina, Milano, 2006; si occupa particolarmente delle correlazioni con la lettura (e dunque di tale scoperta in relazione allo specifico narrativo) S. Giusti, *Insegnare con la letteratura*, Zanichelli, Bologna, 2011.

4.2. LO STUDIO DEL TESTO NARRATIVO

4.2.1. LA NARRATOLOGIA

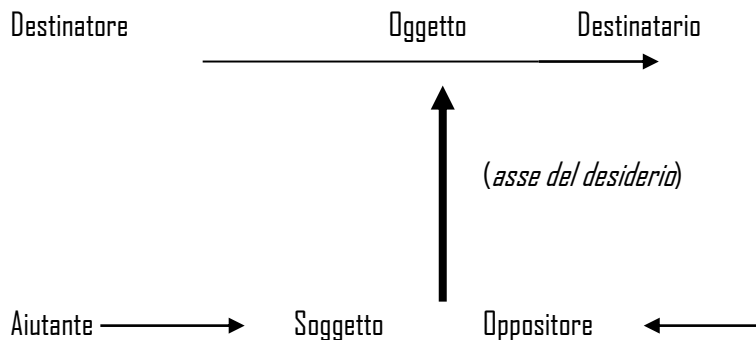
Le specificità del tipo di messaggio che chiamiamo narrazione sono state studiate a più riprese dalla critica e dalla semiotica. Attorno all'efficacia delle possibili categorie proposte per studiarne i caratteri si sono interrogati e si interrogano molti esperti di varia formazione. Per render conto in sede didattica della particolarità di questa tipologia comunicativa è utile rifarsi almeno ad alcune delle acquisizioni della disciplina chiamata *narratologia*.

4.2.1.1. LA MORFOLOGIA DI UN TESTO

Il primo esercizio d'analisi dell'indagine narratologica si è sviluppato storicamente a ridosso di un genere che mette subito in evidenza quale sia la valenza reale dell'esperienza letteraria di tipo narrativo anche da un punto di vista antropologico. Rilevare la specificità di questo punto di partenza permette anche di riconoscere le ragioni di questo tipo di interesse: la narratologia studia una forma d'espressione intimamente connessa con i concetti stessi di comunicazione, di interpretazione della realtà e di vita sociale. Nella temperie intellettuale del formalismo russo (1915-1930) viene prodotto da Vladimir Propp (1895-1970) un saggio d'analisi sul genere della fiaba di magia, una tipologia che, gravitando attorno all'orbita del mito e della leggenda popolare, si colloca al seguito degli albori stessi dell'istanza narrativa e, per molti versi, della letteratura *tout court*. Col suo *Morfologia della fiaba* (1928) Propp trasferisce sul piano dell'analisi del testo quell'attenzione di tipo sistematico-analitica che la linguistica contemporanea aveva concentrato sulle forme del linguaggio. Come la linguistica aveva sentito il bisogno di individuare, a scopo strumentale, l'unità minima portatrice di significato (il *morfema*) entro il sistema del linguaggio verbale umano, così la critica letteraria mirava ora ad arrivare a scomporre un tessuto testuale di tipo letterario in unità basilari non ulteriormente divisibili. Attraverso questo approccio Propp enuclea il concetto di *funzione narrativa*. Le funzioni narrative sono delle categorie d'analisi misurate sul contenuto del racconto: sono quelle azioni che, compiute da certi personaggi, finiscono per avere valore determinante lo svolgimento della vicenda. Individuate da termini quali 'la partenza', 'il divieto', 'l'infrazione', avvenendo, realizzandosi scatenano una reazione che implica un passo avanti nella vicenda. Propp, in questo suo taglio interessato a ridurre ed astrarre, individua anche sette *sfere d'azione* (o personaggi tipo) indicanti il tipo di ruolo che un personaggio può assumere nei confronti dello svolgimento (l'eroe, l'antagonista, l'aiutante magico, il mandante...). Quel che conta non è tanto rilevare i dettagli del modello proposto da Propp, ma mettere in evidenza come con la sua analisi si inauguri una prassi di attenzione al testo che mira all'individuazione di un modello funzionante fondato su categorie sostanziali ed individuabili in numero finito. Da qui in poi la narratologia si sviluppa come scienza sincronica a-paradigmatica, attenta cioè a studiare le categorie astratte attive, come variabili e come costanti, in testi narrativi, prescindendo nella sua analisi dalla considerazione dell'evoluzione storica delle forme.

4.2.1.2. L'ADEGUAMENTO DEL MODELLO

La storia della narratologia è la storia di una progressiva semplificazione del modello atto a conferirgli un'applicabilità più ampia e cogente. Resta interessata al piano dell'azione l'analisi di Claude Brémont che individua un modello articolato su una base dicotomica. Brémont sintetizza due processi, il *miglioramento da ottenere* e il *peggioramento prevedibile*, principi attorno a cui si sviluppano, come specificazioni ulteriori, tutte le azioni raccontate. Un modello concorrente è quello di un'altra astrazione dello schema di Propp, che punta a un potenziamento delle categorie atto a renderlo applicabile anche a generi diversi, partendo però non dall'analisi delle azioni ma da quella dei personaggi e delle sfere d'azione. Alla fine degli anni '60 in Francia il lavoro di Propp viene ripreso da A. J. Greimas (1917-1992) che teorizza la funzionalità del *modello attanziale*. Qui il concetto di sfera d'azione si raffina e modifica costruendo uno schema in cui i ruoli sono definibili a coppie (il soggetto e l'oggetto di valore, il destinatario e il destinatario, l'aiutante e l'oppositore). Al di là dell'impostazione dialettica, a contare davvero è la disposizione spaziale degli elementi a partire da un asse che va dal soggetto all'oggetto, l'asse del desiderio, motore primo dell'azione:



La categoria nuova di *attante* è quindi da riferire allo schema dei personaggi, ma di fatto arriva ad inglobare anche il concetto proppiano di funzione narrativa, riconoscendo nelle azioni uno statuto gerarchicamente subordinato da ricondurre allo schema dei rapporti tra i personaggi.

Ripercorrere qui la storia della narratologia significa riproporre nel susseguirsi di queste teorie la stratificazione di diversi livelli d'attenzione, gli stessi che si possono applicare in sede di interpretazione di un testo letterario per scomporlo in unità inferiori, riconoscere dei parallelismi tra queste unità, individuare in esse quelle davvero costitutive e quelle avventizie. La storia dello studio del testo narrativo dà senz'altro una lezione di metodo ma risponde anche all'istanza di definire la materia come interessante e complesso oggetto di riflessione da parte di una disciplina di tipo scientifico: una tipologia comunicativa tanto immediata quanto regolare e regolata, da analizzare e da apprezzare, quindi, nella sua complessità.

4.2.1.3. LE FORME DEL RACCONTO

Ancora nella Francia degli anni '60 si sviluppa una linea di indagine non direttamente concorrente a quella sviluppata dalla linea Propp-Greimas, ma attiva su un piano completamente diverso. Nel 1966 inizia la pubblicazione dei volumi *Figure* di Gerard Genette (n. 1930) che nel 1972 arriva al suo terzo tomo dedicato a *Discorso e racconto*. Lo studio di Genette codifica un repertorio di categorie astratte che però, accodandosi a un taglio d'analisi già proposto dalle questioni sollevate dallo studioso bulgaro Tzvetan Todorov, indagano le tipicità del testo narrativo dal punto di vista della sua caratteristica più propria, da ciò che si può leggere, dalle proprietà specifiche del suo essere narrazione. Non più variabili e costanti lette a partire dalla storia che la narrazione racconta, ma forme e strumenti con cui quel racconto è portato avanti: la narratologia diventa lo studio delle specificità della tipologia comunicativa che chiamiamo narrazione, lo studio di quelle proprietà che costituiscono lo scarto tra un discorso e un racconto. Genette sposta l'attenzione sui meccanismi con cui la narrazione si costituisce come realtà espositiva specifica e riconoscibile. Questa prospettiva rappresenta un vero e proprio spostamento di obiettivo che dall'attenzione di tipo sociolinguistico e antropologico, interessata alla narrazione come a una forma di comunicazione naturale e immediata, va a riflettere sulla narrazione come messaggio altamente mediato e talvolta invasivamente artefatto, secondo le modalità tipiche della narrazione in letteratura, cioè della narrativa.

Partire da un'osservazione tipologica dei contenuti può essere un avvio interessante, tale da permettere al testo di essere penetrato dal lettore. L'angolo di osservazione che è consigliabile coltivare e sviluppare con l'analisi dei testi è quest'ultimo, attento alle forme del narrare, e da Genette e da questa prospettiva di riflessione derivano le categorie qui di seguito passate in rassegna, esposte in chiave semplificata e secondo una strategia di presentazione funzionale.

4.2.2. LA DIVISIONE IN SEQUENZE

Nella misura in cui il racconto è, aristotelicamente, imitazione dell'azione, è possibile avvicinarsi a una definizione di discorso narrativo cominciando ad analizzare il numero di azioni, e più in generale la quantità di eventi, di cui il testo narrativo fornisce il resoconto. Narrare è un modo per organizzare l'esperienza; leggere un testo narrativo significa ripercorrere quell'esperienza seguendone lo sviluppo logico. In questo senso spostarsi a riflettere sulle proprietà del discorso narrativo mostra come in prima istanza la sua peculiarità primaria sia l'essere costituito da un susseguirsi di unità ben individuabili, segmenti variabili per misura e per caratteristiche, in cui si dice che *qualcosa accade*, in cui determinati personaggi compiono determinate azioni. Queste unità sono chiamate **sequenze**. Se il resoconto di una serie di azioni è, dal punto di vista dei contenuti, l'asse portante di una narrazione, lo sviluppo di questa forma testuale si arricchisce spesso di altri elementi di diversa natura e alle sequenze rappresentanti un'azione (le **sequenze narrative** in senso più proprio) possono alternarsi più o meno ampie porzioni di testo di carattere diverso:

- le **sequenze descrittive**: in cui il discorso si sofferma sulla descrizione di ambienti o personaggi;
- le **sequenze dialogiche**: in cui il racconto si concentra sullo scambio di battute tra più personaggi ai quali la voce che espone lascia – letteralmente – la parola;
- le **sequenze riflessive**: in cui l'attenzione di chi racconta abbandona momentaneamente gli eventi per far spazio a una parentesi di commento o a una divagazione che rappresenta una pausa narrativa.

Il modo migliore, in sede didattica, per introdurre e definire la categoria di 'sequenza' è passare attraverso l'esempio pratico. Proprio in virtù del parallelismo stretto che associa la serie di eventi costituenti un'esperienza alla serie di sequenze costituenti il racconto di quella, una lettura in chiave analitica del testo narrativo mirata a riconoscerne la scansione in segmenti rappresenta l'angolo d'osservazione più semplice ed efficace per affrontare la comprensione del testo e per indicare, per deduzione, la definizione delle categorie che è necessario introdurre.

Proporre in prima battuta la scomposizione di un racconto in sequenze:

- mette in evidenza quanto la seriazione dei segmenti sia caratteristica peculiare del testo narrativo. Sarà così chiaro che l'essere scomponibile in sequenze è condizione necessaria e sufficiente perché un testo sia definito una narrazione: un esempio contrastivo con un brano saggistico o didascalico (l'editoriale di un quotidiano, la pagina di un manuale) lascia rilevare che nel secondo caso il riconoscimento delle sequenze non è così immediato e che quindi il testo ha in effetti una natura diversa;
- permette di definire il concetto stesso di sequenza e le possibili sottocategorie di sequenze *dinamiche* (quelle narrative, che fanno procedere lo sviluppo dell'azione) e sequenze *statiche* (le descrittive, dialogiche e riflessive che rappresentano qualcosa di diverso dal progresso degli eventi);
- lascia riconoscere quella rosa ristretta di elementi e passaggi testuali che segnalano il contatto tra una sequenza narrativa e un'altra (un cambiamento di luogo o di tempo, la comparsa o scomparsa di un nuovo personaggio, l'inizio di un'azione diversa, l'inizio o la fine di un commento da parte del narratore).

La prospettiva analitica di un caso chiamato ad esempio è un ottimo punto di partenza per avviare lo studio di un testo narrativo. Proporre poi un secondo passaggio di tipo sintetico che riordini e rimetta insieme quanto l'analisi aveva scomposto permette di introdurre altre due categorie importantissime per l'esame di questa tipologia testuale: procedere con un lavoro di **riassunto** del testo narrativo permette di parlare subito delle categorie di *fabula* e di *intreccio*.

4.2.3. LA FABULA E L'INTRECCIO

Un esercizio di riassunto del discorso, sia esso un breve apologo o un romanzo di ampiezza notevole, mira a reperire entro l'articolazione del racconto quello scheletro lineare fondato sulle connessioni primarie che uniscono tra loro quelle a sé stanti unità d'azione, cioè:

- il loro legame cronologico (A viene prima di B);
- il loro legame logico (A è causa determinante di B).

Riconoscere attraverso una sintesi quest'ossatura significa individuare nel racconto quanto la teoria narratologica, a partire dagli studi del scuola formalista russa del primo Novecento, chiama *fabula*. Se la *fabula* è il resoconto lineare degli eventi che sono oggetto della narrazione, rispettoso del loro ordine logico e temporale, la scelta rappresentativa che costituisce la narrazione vera e propria (cioè quello che di fatto leggiamo o ascoltiamo) è invece chiamata *intreccio*. L'*intreccio* altera la *fabula* rielaborando l'ordine e la linearità che la costituiscono: certi eventi possono essere presentati in anticipo rispetto ai loro presupposti, o venir proposti come sciolti da quanto in realtà ne costituisce la causa, certi fatti possono essere taciuti, certi introdotti in maniera accessoria.

Anche nei casi in cui l'*intreccio* sembra approssimarsi alla *fabula* fin quasi alla sovrapposizione è sempre necessario tener chiaro lo scarto che per definizione le distingue: in un **resoconto cronachistico** o in un **diario**, ad esempio, l'*intreccio* tende a rifarsi alla *fabula*, quasi a seguirla o perseguitarla per dovere di cronaca o per scrupolo di sincerità; in realtà, in entrambi i casi, già la personalità del punto di osservazione porterà con sé una visione necessariamente parziale che può influenzare l'importanza data ai fatti, lo spazio concesso loro nell'economia complessiva del racconto, il riconoscimento (per difetto di informazione o per vizio – o sovrappiù – d'interpretazione) delle connessioni logico-temporali tra gli eventi.

Fabula e *intreccio* sono due categorie da definire in parallelo dialetticamente, ma a ben vedere differiscono per una notevole disparità sostanziale. L'*intreccio* 'esiste': è ciò che effettivamente si legge o si ascolta, è la narrazione che effettivamente possiamo fruire. La *fabula* è una costruzione teorica, è il frutto di un'analisi a posteriori della narrazione. Passare attraverso una pratica guidata di riassunto del testo narrativo può essere una strategia utile per inquadrare le due categorie mettendo da subito in chiaro la differenza tra le loro due nature (facendo il riassunto di un racconto l'*intreccio* è quel che si legge, la *fabula* è quel che si scrive). Introdurre in questi termini i due concetti significa di contro sottolineare una delle caratteristiche primarie di un'esposizione di tipo narrativo, cioè il suo essere sì un'imitazione (si ricordi la definizione aristotelica di partenza) dell'azione, ma un'imitazione mediata, il frutto di un'elaborazione che, a diversi livelli e con diversi strumenti, filtra, riordina, giudica e seleziona i fatti.

4.2.4. IL CONCETTO DI FICTIO

La riflessione primaria riflettente il rapporto tra mittente e destinatario del messaggio (quindi anche del messaggio di tipo narrativo) è quella che riconosce la differenza tra piano extratestuale e piano intratestuale. Il lato più utile, per accessibilità e funzionalità, per richiamare la natura di questa prima distinzione è forse quello che riguarda la ricezione. L'atto della narrazione, focalizzato sul suo punto di arrivo, coinvolge contemporaneamente due figure distinte: il **lettore reale o empirico** (livello extratestuale), la persona che in un certo tempo, in un certo luogo e con certi presupposti (culturali, sociali, ideologici) si confronta col racconto; il **lettore ideale o implicito** (livello intratestuale), quello presupposto da chi racconta, colui che possiede volontà e competenze adeguate per comprendere ed apprezzare a pieno il messaggio trasmesso e le sue ragioni.

In parallelo, dialetticamente, dal lato opposto della trasmissione, si ha l'**autore empirico**, avente un nome, un cognome, delle generalità esatte e una biografia conosciuta, e l'**autore implicito**, cioè la funzione definita a partire dalla narrazione in sé: l'istanza che ha generato le forme, i modi e le motivazioni di quel racconto organizzando la materia, scegliendo tecniche, stili, registri.

I due livelli, extratestuale ed intratestuale, devono essere tenuti ben distinti. Riferirsi a questa pluralità di piani come punto di partenza fornisce un nuovo segnale della differenza che, prima ancora di vedere in atto qualunque artificio retorico o di rielaborazione del messaggio, intercorre statutivamente tra un enunciato di tipo narrativo ed una comunicazione di grado zero. Nello scarto che esiste tra la sfera extratestuale ed empirica e quella intratestuale si legge la radice di una delle caratteristiche più specifiche del testo narrativo, cioè il suo comporsi costruendo una *finzione*. La **fictio narrativa** è la costruzione eretta nel raccontare, il prodotto di tutti quegli espedienti atti a rendere nel messaggio trasmesso l'illusione di un'alterità coerente e distinta dal contesto del lettore empirico: l'illusione che i fatti rappresentati possano corrispondere a una realtà autonoma dotata di una tenuta logica indipendente dal contesto di chi recepisce il racconto. La finzione narrativa è il patto che l'autore propone a chi riceve il suo messaggio chiedendogli di assumere il ruolo di lettore ideale. Con tale accordo, stipulato con quegli artifici contenutistici e formali che fanno dell'autore 'un bravo narratore', il lettore conviene sul dar credito alla creazione fittizia proposta nel testo e alle sue caratteristiche. Tali particolarità possono essere un'ambientazione storica o geografica diversa da quella del lettore empirico, una realtà governata da regole diverse (come è per le storie che si avvalgono dell'elemento magico, o come accade nella favola tradizionale, da Esopo a La Fontaine, che ha per protagonisti animali parlanti) o ancora una postura specifica assunta rispetto ai fatti dalla voce narrante. Nel romanzo *Il nome della rosa*, secondo la *fictio* il lettore implicito segue una storia narrata da un monaco medievale, che ricorda, parlando al passato e in prima persona, dei fatti che gli accaddero in gioventù.

È un dato di fatto che la grammatica riconosca ad alcune forme verbali il valore di *tempi narrativi*; è il caso, in italiano, del *tempo imperfetto*: ricorrervi significa collocare la storia nel passato, quasi che il riferirsi all'evento esposto come a un fatto già accaduto gli conferisca maggiore credibilità, alimenti, in un certo senso, la tenuta della *fictio*.

4.2.5. LA MEDIAZIONE TRA AUTORE E LETTORE: IL NARRATORE

Intimamente connessa col concetto di *fiction* è la funzione del narratore. La presenza di una voce narrante dà al racconto una sorta di veridicità intrinseca, corrobora la sua credibilità fornendo ai fatti quasi una garanzia dovuta al fatto stesso di esser testimoniati. Per contro, in sede di analisi la forza della *fiction* del discorso narrativo quasi oscura le specificità della figura del narratore. Il grado di autonomia dell'enunciato è tale che la presenza del narratore è quasi occultata e chi riceve il messaggio si concentra su ciò che legge/ascolta più che su chi sta parlando. In realtà l'indagine sul narratore è il primo passo – sia logicamente che cronologicamente – dell'analisi narratologica. Il narratore è uno strumento della narrazione. Anche quando ha un profilo ricalcato sull'autore empirico (è il caso dell'autobiografia), non va inteso come coincidente con esso, né coincide con la figura dell'autore implicito: è piuttosto uno dei dispositivi installati da quest'ultimo nel testo, uno dei suoi artifici. Il narratore ha caratteristiche ben individuabili misurate a seconda della distanza che lo separa dai fatti e dai personaggi che enuncia: riconoscere le sue peculiarità significa individuare le scelte operate dall'autore, quindi acquisire informazioni utili per leggerne le motivazioni e, in altre parole, studiarne la poetica. Nelle narrazioni veriste di Giovanni Verga, i caratteri del narratore rivelano un giudizio di valore su fatti e personaggi raccontati che è fondamentale per penetrare il senso dell'opera: nella novella *Rosso Malpelo* (1878) il narratore ha una voce esterna rispetto al sistema dei personaggi, si presenta tuttavia con una prospettiva allineata con quella di alcuni di loro (i paesani che circondano Malpelo) che ne riferisce, di fatto con effetto straniante, il senso di ostilità provato nei confronti del protagonista.

4.2.5.1. LA VOCE NARRANTE

Seguendo la riflessione e più ancora la nomenclatura formalizzata dagli studi narratologici di Gerard Genette, il primo asse in funzione del quale collocare la natura del narratore ed identificarne le qualità è quello che calcola la distanza della sua voce rispetto ai fatti che racconta. In relazione alla misurazione di tale distanza il narratore può essere definito:

narratore omodiegetico:

è la posizione di identificazione tra la voce che racconta e quella di un personaggio coinvolto nell'azione; è il caso del Dante della *Commedia* e di tutti gli altri narratori che raccontano usando la prima persona. Generi necessariamente connessi con questa posizione della voce narrante sono l'autobiografia, il diario, la lettera.

/s

narratore eterodiegetico:

è la posizione che scinde la responsabilità del racconto dai personaggi coinvolti nell'evento, fornendo di questi ultimi una testimonianza esterna e dando alla narrazione una coloritura di distacco ed oggettività.

Un altro parametro considera invece la posizione della voce non rispetto ai fatti raccontati ma rispetto all'enunciazione stessa: si ha cioè un **narratore intradiegetico** (o **diegetico**) o un narratore **extradiegetico** a seconda che l'atto del parlare si collochi al di fuori o all'interno dell'enunciazione. La distinzione si fa determinante per i racconti in cui vale la tecnica a incasso di una narrazione entro un'altra: nel *Decameron*, alla voce generale, priva di nome e di volto, che abbraccia e gestisce tutto l'enunciato e che racconta dall'esterno la storia della brigata dei dieci giovani rifugiati lontano da Firenze (un narratore *extradiegetico*) si sostituiscono volta per volta una serie di narratori *intradiegetici*, gli stessi giovani protagonisti della storia maggiore (significativamente chiamata *cornice*) che prendono parola per raccontare a turno una novella ciascuno. Ad un livello ulteriore si colloca la possibilità di un **narratore metadiegetico**: sempre in un sistema di racconti a incasso il narratore *metadiegetico* è quello la cui voce è riportata da un narratore intradiegetico: citato dentro il resoconto di quest'ultimo, è di fatto il narratore di un racconto che viene riportato per esteso in un incastro ulteriore. Nella novella di Andreuccio da Perugia (*Decameron*, II 5) il narratore intradiegetico del *Decameron* (la giovane Fiammetta) racconta dell'incontro con un personaggio (la Siciliana) che incanta Andreuccio raccontandogli la storia della sua famiglia. Rispetto al *Decameron* nella sua completezza la Siciliana è narratore *metadiegetico*.

narratore extradiegetico: «*Le pietre trovate da Landolfo*» cominciò Fiammetta, alla quale spettava novellare «*mi torna alla memoria una novella...*»

narratore intradiegetico:

(Fiammetta) «*...Fu, se ben ricordo, di Perugia, un giovane il cui nome era Andreuccio [...] I due si misero a sedere su di una cassa posta davanti al letto, e la donna cominciò a parlare...*

narratore metadiegetico:

(la Siciliana) «*...e la donna cominciò a parlare [...]: "Pietro mio padre e tuo, come credo tu conosca, dimorò a Palermo..."*»

4.2.5.2. LA FOCALIZZAZIONE

Se il concetto di voce narrante valuta la vicinanza del narratore rispetto ai fatti e alla loro enunciazione, parlando di **focalizzazione** (o di **punto di vista**) ci si riferisce al rapporto tra chi racconta e il sistema dei personaggi. Qualunque sia la posizione assunta dalla voce narrante, il suo racconto può infatti avvicinarsi o meno al punto di vista di uno dei personaggi presenti nella rappresentazione, una funzione che viene chiamata *personaggio focale*. Tale rapporto di vicinanza può palesarsi attraverso un'eventuale autopresentazione del narratore, che in quel caso si colloca esplicitamente nel sistema dei personaggi, ma può anche essere insito nelle scelte rappresentative ed espressive della voce, quindi non immediatamente riconoscibile eppure assolutamente pregnante le forme e il contenuto del racconto. Si può parlare in particolare di **focalizzazione interna** quando il narratore assume un punto di vista coincidente con quello di uno dei personaggi coinvolti nell'evento (sia esso un protagonista o un comprimario); di **focalizzazione esterna** quando il narratore è solo un testimone esterno degli eventi e di essi ne sa meno degli altri; di **focalizzazione zero** quando il punto di vista è ulteriore rispetto a quello di qualsiasi personaggio, ed è in grado di abbracciare nel racconto una quantità di informazioni superiore a quella che qualunque personaggio interno saprebbe fornire. Riconoscere la focalizzazione significa individuare l'artificio con cui viene guidata l'attenzione del lettore e come sono state regolate qualità e quantità delle informazioni a cui il lettore ha accesso.

4.2.5.3. IL TEMPO DEL RACCONTO

Un altro termine di scarto su cui agisce la funzione del narratore col suo lavoro di mediazione tra autore e lettore è la gestione del tempo. Se chiamiamo **tempo della storia** la durata effettiva degli eventi raccontati, occorrerà riconoscere nella durata del loro resoconto un evidente procedimento di modifica che attraverso un gioco di selezione e di preferenze d'attenzione accordate a certi passaggi anziché ad altri determina da ultimo una lunghezza diversa e meno lineare del tempo della storia. Questo tempo effettivamente leggibile nel testo si chiama **tempo del racconto**. L'esempio più utile per far apprezzare la differenza tra le due grandezze è il caso dei libri di memorie: in un racconto autobiografico interessato al passato il protagonista narratore può scegliere di dar medesimo spazio a due eventi che invece nei fatti ebbero durata ben diversa; può voler dare centralità a un certo evento anticipandone l'esposizione a discapito dell'aderenza al flusso temporale reale, oppure esponendolo con dovizia di particolari fino a conferirgli un'estensione sproporzionata rispetto al resto delle sequenze, o ancora richiamandolo più volte laddove invece era accaduto solo puntualmente. Gli artifici di cui il narratore può disporre per gestire lo scarto tra tempo della storia e tempo del racconto sono appunto:

- la **durata**, con cui s'intende la variabilità dello spazio che può essere concesso a un evento, e che va da un resoconto che simula la presa diretta (la mimesi completa tra realtà e narrazione in un dialogo tutto a discorso diretto) all'omissione completa dell'esposizione del fatto (quella che in narratologia si chiama un' *ellipsis*);
- l'**ordine**, che con le figure dell'**analessi** (o *flashback*) o della **prolessi** richiama nel resoconto degli eventi presenti un fatto accaduto rispettivamente nel passato o nel futuro;
- la **frequenza**, che reitera a vario titolo l'esposizione di un fatto (magari per dar spazio alla diversa interpretazione che di questo possono avere più personaggi tutti testimoni dello stesso evento).

4.3. I GENERI DELLA NARRATIVA

Nei termini esposti finora la definizione delle caratteristiche del testo narrativo resta fermamente ancorata al concetto di mediazione tra autore e lettore, cioè all'individuazione della funzione del narratore e alle forme che questi sviluppa per produrre le specificità del suo racconto. Questa lettura è perfettamente in linea con il modello semiologico interpretativo del linguista Roman Jakobson (1896 - 1982) che riconosce a un messaggio una predominanza della funzione poetica quando, tra gli elementi in gioco nell'atto comunicativo (il messaggio veicolato, il suo mittente, il suo destinatario, il codice condiviso, il canale di trasmissione, il referente contenutistico esterno), quello che ha maggiore centralità è proprio il messaggio in sé, su cui tutto l'atto comunicativo si rivolge, riflette e concentra. La narrativa (cioè una narrazione *letteraria* o, appunto, *poetica*) è un racconto in cui durante la comunicazione la maggior parte dell'attenzione si concentra sulle modalità di costruzione del messaggio. Si tratta della "funzione espressiva" secondo la tipologia individuata da Sabatini (cfr. Unità 7, // *testi*, parte seconda, *Tipologia dei testi*, 2)

Una simile definizione del genere narrativo non può che rappresentare un contenitore entro cui va collocata una più vasta e variegata fenomenologia di realizzazioni possibili. Definire i generi della narrativa significa tentare una catalogazione ulteriore per cui però è molto difficile individuare la chiave univoca per definire le classi. Dalla tradizione letteraria vengono normalmente riconosciuti dei generi che paiono però non potersi semplicemente collocare sui piani diversi di uno stesso scaffale. Data la definizione aperta di narrativa di cui sopra, le classi di riferimento saranno tante quante possono essere le soluzioni in mano all'istanza creativa dell'autore, e potranno inoltre, a seconda del diverso angolo d'osservazione da cui si legga l'opera, combinarsi tra loro. In un glossario dei generi troveremmo giustamente lemmatizzate sia la voce 'romanzo epistolare' sia la voce 'apologo', ma le due tipologie a ben vedere non sono realmente commensurabili: l'una è definita sulla base di una strategia stilistica, l'altra è definita da un tratto legato alla dimensione (ridotta) e al fine (tendenzialmente morale). Lo schema teorico più adatto per inquadrare un testo narrativo entro un genere è forse quello che rinuncia alla pretesa di definizioni aprioristiche troppo univoche. È senz'altro possibile definire in astratto categorie di genere, ma sarà più efficace:

- mantenere una classificazione che tenga conto della diversità dei parametri usati nella definizione (una distinzione per dimensione, ad esempio, non è commensurabile con una distinzione legata allo scopo a cui si deve la narrazione);
- ammettere per il singolo testo una definizione di genere di tipo empirico, costruita riconoscendo contemporaneamente la presenza o l'assenza di più tratti attinti da ciascun livello (narrazione di tale lunghezza e prodotta con tale scopo).

L'elenco che segue cerca di riconoscere i diversi piani che rappresentano i punti di vista da cui osservare i testi per categorizzarli, e colloca in ogni piano delle tipologie testuali coerenti con quella caratteristica. L'idea sottesa a questo approccio è che la specificità di ogni singolo testo creativo lo porti ad incolonnarsi sotto un'etichetta di genere in una maniera che di fatto è sempre più o meno approssimativa, e che, d'altro canto, il saper individuare il genere a cui un testo appartiene è un esercizio che ha significato solo nella misura in cui può essere utile a riconoscere le caratteristiche positive dell'opera.

4.3.1. DEFINIZIONE PER DIMENSIONE

Il parametro più esteriore attraverso cui definire un testo collocandolo in un genere è la sua lunghezza. La narrativa in prosa conosce come dimensioni più comuni quella breve del **racconto** e quella più estesa del **romanzo**. La misura della parzialità e del carattere puramente empirico con cui si applica la definizione di genere è la menzione, già a proposito di questa prima categoria, dei generi limitrofi, canonici tanto quanto quelli maggiori, il **racconto lungo** e il **romanzo breve**. Al di sotto e al di sopra degli estremi indicati con la categoria 'romanzo' e la categoria 'racconto' si collocano l'estensione dell'**apologo**, in cui la brevità implica una riduzione ulteriore del numero di eventi chiamati in causa nella narrazione, e la **saga**, una narrazione la cui lunghezza supera anche il confine identificativo del titolo per sfociare in altri titoli e in continuazioni, o *sequel*.

La distinzione tra romanzo e racconto nasce connessa al dato della diversa lunghezza, ma Walter Benjamin (1892 - 1940), in un saggio del 1924 su *Le affinità elettive* di Goethe, articola un'approfondita disamina speculativa che arriva da ultimo a delineare anche una distinzione di natura tipologica tra la **novella** e il romanzo.

4.3.2. DEFINIZIONE PER MEZZO DI TRASMISSIONE

La letteratura non è solo scrittura, e storici ed antropologi concordano nel collocare le origini della tradizione letteraria propriamente detta proprio nei paraggi di testi di tipo narrativo tramandati dapprincipio solo oralmente. Un altro carattere distintivo utile ad individuare una *ratio* buona per identificare macrogeneri di massima è proprio il mezzo di trasmissione. I generi della **leggenda** e del **mito** (una leggenda più intimamente legata ad un'istanza di tipo eziologico) sono irrinunciabili in qualunque trattazione interessata alle radici – intese in senso logico e cronologico – delle forme narrative, hanno come reale carattere distintivo (congiuntivo tra loro, disgiuntivo rispetto alle altre forme narrative) il loro essere primariamente connessi ad una forma di tradizione orale solo tardivamente ridotta in scrittura, e a quell'altezza ormai compromessa e riconducibile ad altri generi diversamente definiti.

4.3.3. DEFINIZIONE PER CONTENUTO

Una definizione di genere che verta sul contenuto della narrazione presuppone il riconoscimento di una distinzione del numero infinito degli argomenti e dei contenuti possibili in classi discrete, magari troppo ampie per fornire un'informazione adeguatamente specifica, ma che abbiano una realistica possibilità di individuazione. Rientra in questa prospettiva la prassi di distinzione d'ordine tematico (**racconti d'amore**, **racconti gialli** – manualisticamente suddivisi in **gialli d'azione** e **gialli d'indagine** –, **racconti gotici**, **racconti di fantascienza**); ma si agisce da quest'angolo d'osservazione anche quando si definiscono i generi usando come discrimine la presenza o l'assenza dell'elemento fantastico: entro questa prospettiva si raccoglie la definizione di **fiaba**, racconto breve caratterizzato dall'esistenza – data come punto di partenza o presentata in seconda battuta come elemento perturbante la normalità del contesto – del magico e del meraviglioso che forniscono proprietà sovranaturali a personaggi, creature o oggetti.

La nomenclatura inglese opera una macrodistinzione tra **novel** (romanzo di ambientazione quotidiana – anche quando è il quotidiano di un'epoca diversa da quella dello scrittore, come nel **romanzo storico** – dove è fortissima l'istanza di mimesi con la realtà) e **romance** (legato non direttamente all'intromissione del fantastico ma più in generale al riferimento a contesti lontani, a fatti meravigliosi e accattivanti in virtù del loro carattere estremo o esotico). La concezione comune di romanzo moderno discende direttamente dalla definizione di *novel*/ed ha per progenitori i capolavori dell'Ottocento inglese, secolo d'oro della scrittura romanzesca.

4.3.4. DEFINIZIONE PER SCOPO

Un sistema comunicativo può anche concentrarsi sull'effetto che provoca sul suo destinatario, investendo su quella che in semiologia si chiama *funzione conativa* (ma cfr. Unità 7, *Il testo*, parte seconda, *La tipologia dei testi*, 2). Anche la forma della narrazione rientra tra le tipologie testuali in cui la veicolazione del messaggio può finalizzarsi ad uno scopo tutto orientato nel senso della ricezione e può trovare nell'attuazione di questa sua potenzialità le proprie motivazioni e la spiegazione di certe sue caratteristiche. Parte da questo principio d'ordine la definizione di tutti i generi che compongono la classe della **narrativa di tipo edificante**, come l'*exemplum*, la **parabola**, o la **favola** che raccontano una storia finalizzata al riconoscimento di un insegnamento d'ordine morale, ricorrendo rispettivamente all'enunciazione di un caso esemplare, alla narrazione di una storia più comune i cui termini hanno una esibita e decodificabile valenza allegorica, alla produzione di un esempio figurato in cui compaiono elementi astratti come – nel caso più tradizionale – gli animali parlanti. Appartengono alla classe dei generi definiti per scopo anche tutte le tipologie narrative di **impronta documentaria**, ancora primariamente interessate all'effetto sortito sul destinatario, ma intenzionate non tanto a convincerlo quanto piuttosto ad informarlo su certi fatti con pretesa neutralità: è il caso del **diario** e del **libro di memorie** (il primo raccontato in presa diretta, il secondo tutto giocato sulla più ampia distanza temporale tra il tempo dei fatti e quello della loro narrazione), come anche di tutta la compagine delle **cronache**, degli **annali** e dei **resoconti di viaggio**.

4.3.5. DEFINIZIONE PER STRATEGIA STILISTICA

Un criterio di classificazione più raffinato e tecnico è quello che presta attenzione alle caratteristiche stilistiche che possono governare tutta la fattura dell'opera. Chi analizza un testo si colloca lungo questa prospettiva quando parla, ad esempio, di **romanzo epistolare**, non considerando temi, contenuti, scopi di quel titolo, ma privilegiando l'intelaiatura formale con cui l'autore ha voluto esibire in maniera onnipervasiva il suo lavoro di narrazione. In linea teorica è in virtù di questo parametro distintivo che possiamo separare dalla prosa narrativa canonica altre forme di narrazione come la **sceneggiatura** per teatro e cinema: quella di sacrificare la facoltà di parola del narratore per schiacciare il tempo della storia su quello del racconto lasciando spazio solo alle battute dei dialoghi tra i personaggi è a ben vedere una scelta stilistica.

I concetti di *fictio* e di *mediazione*, tanto fondativi nella definizione di narrativa, condurrebbero, a rigor di logica, a un ricompattamento di tutti i parametri distintivi l'indicazione di un genere qui sopra elencati al di sotto di quest'ultima categoria di classificazione: la scelta di narrare simulando la scrittura di un diario o riducendo il resoconto al riferimento di un numero minimo di elementi (come nell'apologo) o inserendo elementi fantastici o motivazioni di tipo eziologico sono tutte a ben vedere soluzioni di tipo stilistico, strumenti attraverso i quali l'istanza affabulatoria del mittente/autore prende forma. Da un lato la teoria si arricchisce di termini d'analisi e si allunga nel proliferare degli angoli d'osservazione, dall'altro tutte le categorie che si sforza di produrre risultano statutivamente parziali e spariscono al di sotto di una definizione generale che fa *tabula rasa*: la vera qualificazione di genere che esaurisce le caratteristiche di ogni testo è il loro appartenere al genere narrativo, l'essere cioè racconti contraddistinti da un'esposizione di fatti mediata ed elaborata dalle scelte di chi racconta. Al di sotto di questa apparente contraddizione va riconosciuta la vera motivazione che spinge lettori, critici e narratologi al loro lavoro: esercizi come questo interessato al riconoscimento del genere di un'opera hanno valore proprio per la specificità dei tratti che, nella loro parzialità, mettono in luce, hanno quindi ragion d'essere nella misura in cui si propongono come passaggi di un unico più ampio lavoro di *explication du texte*.

4.4. LA FORMA DEL TESTO NARRATIVO

4.4.1. LA VOLONTÀ DELL'AUTORE

Insistere su una definizione di narrativa articolata attorno al concetto di mediazione, cioè di veicolazione di un racconto in cui nel passaggio da autore a lettore la spontaneità dell'atto di raccontare lascia spazio ad un lavoro spesso per rivestire il messaggio di un insieme di caratteristiche specifiche, porta a riflettere sul concetto di **volontà dell'autore**.

Al di sotto dell'etichetta 'volontà dell'autore' si intende senz'altro tutta quella sfera che è oggetto di studio per riflessioni di natura interpretativa legate alla biografia dell'autore reale, alla psicologia del suo profilo, al rapporto col contesto sociale e culturale: tutti elementi che, sul piano personale e interpersonale, sappiamo essere alla base della comunicazione, e quindi anche alla base della produzione artistica. Questa dimensione può essere ricondotta alla categoria dello studio della *poetica* di un autore, e si origina dal desiderio di rispondere a domande quali: perché l'autore scrive? cosa ha voluto comunicare con le sue scelte?

Si tratta di una sfera a cui è naturale far riferimento in sede di lettura e che si richiama e si stimola durante l'approccio al testo soprattutto in sede didattica, anche in fasi d'analisi successive. Anche lo scandaglio tecnico di un'opera è di fatto finalizzato alla penetrazione della volontà dell'autore intesa in questi termini.

Da un punto di vista tecnico, però, con l'espressione *volontà dell'autore* ci si riferisce a quell'insieme di scelte formali che hanno rivestito quasi per esteso le fasi del passaggio creativo vero e proprio (anche con ripensamenti e cambi di orientamento), un lavoro che si conclude quando l'autore inizia a considerarsi mittente di un messaggio pubblico, quando cioè inizia a considerare la sua opera ormai definitiva, pronta, emancipata dal lavoro fabbrile dell'officina creativa.

A prescindere dalle ragioni e dalle dinamiche che determinano l'istanza narrativa, un autore si definisce tale quando decide di licenziare il suo racconto mettendolo a disposizione del destinatario. La differenza tra chi produce un messaggio di questo tipo e il mittente di un generico messaggio scritto sta nel fatto che il primo non elegge solo uno o più destinatari ben precisi, ma lascia l'opera a disposizione di qualsiasi fruitore, sceglie un destinatario pubblico, sceglie cioè di *pubblicare* il suo contenuto.

4.4.2. LA PUBBLICAZIONE

Il concetto stesso di pubblicazione è da intendere in un senso diverso da quello corrente. Tradizionalmente viene riferito alla fase di stampa e di commercializzazione di uno scritto, un processo mediato da un vero e proprio sistema, l'apparato dell'*editoria*. Mettere in relazione l'idea della pubblicazione con il mondo dell'editoria significa rifarsi a un meccanismo che in effetti ha funzionato come unico possibile per tutta la storia moderna, dall'introduzione della stampa a caratteri mobili, nel XV secolo, fino alla contemporaneità e alle innovazioni tecniche e culturali invalse da poco più di un decennio. Nell'era di internet e della globalizzazione dell'informazione, per pubblicare basta di fatto un accesso alla rete. Anche l'atto della pubblicazione in parte si liberalizza e quindi si modifica emancipandosi da certe restrizioni che il sistema editoriale poteva imporre (limiti di circolazione, difficoltà d'accesso, condizionamenti dovuti a leggi di mercato), ma anche affrancandosi da certi vantaggi che i passaggi più raffinati di quel sistema potevano garantire (controlli di qualità, operazioni di selezione e di approntamento consapevole e ragionato del prodotto finito).

Per completare l'abbozzo di questo quadro – la cui attuale evoluzione è sotto gli occhi di tutti –, è necessario richiamare anche tutto quello che riguarda il mondo della pubblicazione per come esisteva prima dell'introduzione della stampa. Il concetto di pubblicazione, connesso com'è ad una dimensione di pluralità del destinatario del messaggio, ha trovato nel momento dell'introduzione della stampa un passaggio di svolta: la volontà di raggiungere un destinatario pubblico ha evidentemente potuto realizzare al massimo le proprie potenzialità quando ha visto facilitata la pratica della circolazione, grazie alla possibilità di produzione a costi ridotti di più copie del supporto che riferisce il testo.

La pubblicazione è qualcosa che preesiste a Gutenberg e alle innovazioni tecniche del XV secolo, e che riguarda molto più strettamente e statutivamente i concetti di autore e di opera: si è detto infatti che con la pubblicazione il messaggio si dichiara finito e pronto a prendere congedo dall'officina dello scrittore. Se il lavoro di creazione letteraria è un lavoro di mediazione formale del contatto tra autore e lettore realizzato dal testo, un lavoro di calibratura dei termini con cui quel messaggio si articola, il momento della pubblicazione è il momento in cui quel lavoro di mediazione nella progettualità del mittente si può considerare compiuto. Le volontà dell'autore sono dunque sempre state quell'insieme di scelte coagulate nella versione del testo che lo scrittore intende come definitiva, ma l'idea della loro pubblicazione non si realizzava con una 'consegna alle stampe' e con la produzione effettiva di un numero di copie che rappresentasse la molteplicità di fruitori a cui l'opera è destinata. Le volontà dell'autore (in un'ipotesi teorica ideale) restano sedimentate su un unico ultimo **manoscritto** che testimonia il prodotto finito da cui si avvia la circolazione. Prima dell'introduzione della stampa la diffusione del messaggio avveniva attraverso la circolazione fisica del manoscritto riportante il testo, e attraverso la produzione di sue trascrizioni. Il processo di copiatura a mano di un testo (soprattutto quando non controllato dall'autore) genera **copie** quasi mai identiche a quella dell'originale preso a modello, e paradossalmente lo spartiacque della pubblicazione finisce per non rappresentare più una testimonianza effettiva della fissazione della volontà dell'autore, ma diventa un momento in cui il testo inizia a subire modifiche, a deteriorarsi, e in cui le volontà dell'autore risultano progressivamente sempre più opache.

4.4.3. LA FILOLOGIA E I TESTI

La filologia è la disciplina che lavora entro i termini di questo scarto tra la forma del testo attestata dalle copie dell'opera (che spesso ne alterano la forma secondo una fenomenologia certo ampia ma anche ben riconoscibile) e l'aspetto che questa aveva secondo le volontà dell'autore. Il manoscritto contenente le reali volontà dell'autore circa la sua opera nella maggior parte dei casi è perduto o sconosciuto, e la pubblicazione, che spesso è atto di occultamento involontario di certi dettagli di quella volontà, finisce per oscurare la forma reale dell'opera fornendo un risultato per cui manca del tutto il termine contrastivo di verifica.

L'ultima volontà dell'autore per il filologo non è a ben vedere un oggetto da analizzare, ma è piuttosto il tesoro da ricercare e ricostruire: il filologo si muove lungo una geografia fatta per lo più di copie errate e di manifestazioni imperfette dell'opera; una volta esplorata questa fenomenologia deve tracciare una topografia di queste copie conservate o risparmiate dalla storia e in essa tracciare un percorso che riconduca al punto di partenza.

I testi letterari oggetto di studio, in particolare quelli della nostra tradizione più antica, sono delle realtà estremamente mobili e vitali, con una vicenda materiale, una storia che ne ha modificato l'aspetto, ed attorno a cui si anima uno studio alimentato dal fatto che molti e molto basilari (relativi appunto alla forma stessa del testo!) sono spesso i termini di cui c'è bisogno di venire a capo.

La *Divina Commedia* è certo il capolavoro che si legge e si studia per quello che comunica e per il peso che ha avuto nella Storia; ma sarà interessante anche mettere in evidenza il paradosso rappresentato dal fatto che di questo testo non conosciamo ancora la forma reale di tutti i dettagli, poiché, a fronte di una pubblicazione che conta centinaia di manifestazioni imperfette del testo (per restar solo alle superstiti copie realizzate in numero elevatissimo molto a ridosso della creazione dell'opera), manca, ad esempio, la sua identità linguistico-formale peculiare, che possa univocamente essere riconosciuta come aderente alla forma originale voluta da Dante, cioè all'effettiva volontà dell'autore; e per alcuni passaggi non solo non è ben chiaro cosa il poeta abbia voluto intendere (aspetto su cui si esercita la secolare **esegesi** del testo), ma, come abbiamo visto (sopra, *Poesia didascalica e narrativa*), non è ancora noto nemmeno cosa effettivamente il poeta abbia scritto.

In linea teorica, per i testi poetici qual è appunto la *Commedia*, certe caratteristiche proprie della loro forma (la scansione sistematica in segmenti più brevi – i versi –, l'occorrere delle rime e il ricorrere di altri elementi di tenuta interna come l'isosillabismo) tendono a funzionare anche da strumenti di garanzia per quel che riguarda la fedeltà della copia all'aspetto dell'originale: le forme esteriori del messaggio sono tanto ben calibrate fin nelle loro maglie più minute che un copista può più facilmente accorgersi di un **errore di copia** che alteri quell'equilibrio. Di contro, per i testi narrativi in prosa, è più ampia la possibilità di tradire certi elementi dell'aspetto esatto e dell'andamento del messaggio originale, e dunque di modificare le scelte dall'autore.

Significativamente la filologia riconosce le radici genetiche della propria disciplina proprio attorno alla tradizione di un testo cardinale della narrativa occidentale in prosa qual è il nostro *Decameron*, che nella storia della propria circolazione subì non solo un processo di deterioramento delle forme, ma anche un passaggio di radicale occultamento di parte della volontà dell'autore. La fortuna del testo di Boccaccio fu un fenomeno di tale portata che il libro, in tempi di irrigidimento dell'istanza moralistica del sistema ecclesiastico, subì un processo di sistematica ed ufficiale modifica ed espunzione di passaggi ritenuti inopportuni. Dopo il suo inserimento nel 1559 nell'*Indice dei libri proibiti*, nel 1573 fu affidato a un collegio di esperti il compito di depurare il testo producendo una nuova edizione censurata. Nel giro di un decennio, nel 1582, il lavoro di riedizione fu intrapreso nuovamente da parte di Leonardo Salviati che aggiornò la revisione – la «rassettatura» – con un'attenzione particolare a questioni d'ordine formale e linguistico. La nuova edizione rivista si accompagna con le *Annotazioni di discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron*, un vero e proprio trattato linguistico e di grammatica storica che si apre però con una disamina di natura tutta filologica che spiega le ragioni delle scelte linguistiche, le motivazioni della predilezione affidata alle lezioni offerte da determinati codici, e che fornisce una testimonianza ben documentata di un primo lavoro di scandaglio filologico condotto con una sensibilità di metodo del tutto moderna. Il paradosso è che tanta attenzione spesa nell'intento di ricostruire la verità della volontà dell'autore dal punto di vista linguistico abbia presieduto a un nuovo progetto di allontanamento dall'originale, orientato nel senso di un'edizione che tradisse nei fatti la volontà dell'autore tanto quanto era necessario per adattare i contenuti alla logica censoria del presente. Tuttavia uno studio

filologico nato così tanto interessato all'aspetto linguistico si trova di fronte alla necessità di misurare i termini dello scarto che intercorre tra le forme esatte scelte dall'autore e le modifiche che esse subiscono in sede di divulgazione, e di fatto rende conto in maniera assai palese di quanto il testo in prosa nella sua trasmissione tenda ad assorbire con estrema facilità le forme di allontanamento rispetto alle scelte reali dell'autore, anche solo in forza di un controllato meccanismo di involontario aggiornamento linguistico operato da chi trascrive.

4.4.4. IL LIBRO

Per quanto apprezzabile poiché di prim'ordine e poiché mossa da una sensibilità del tutto moderna, ad oggi tanta parte dello scrupolo promosso dall'attenzione linguistica della filologia del Salviati risulterebbe fuori luogo. Per il *Decameron* infatti la filologia intesa come studio delle volontà dell'autore può avvalersi ormai anche di un elemento che fa la differenza rispetto alla condizione più tipica delle opere precedenti l'invenzione della stampa: di quelle volontà dell'autore è infatti nota l'estrinsecazione più nitida e compiuta poiché del testo si conoscono anche delle redazioni autografe. Tra i diversi manoscritti vergati da Giovanni Boccaccio contenenti opere sue e opere di altri da lui trascritte, il codice denominato Hamilton 90 conservato presso la Staatsbibliothek di Berlino propone una versione completa del *Decameron* scritta dalla mano stessa dell'autore.

L'eccezionalità del caso è pari alla sua importanza: la presenza dell'autografo permette di leggere direttamente le volontà dell'autore ripulite da qualsivoglia sovrastruttura e deterioramento dovuti allo stratificarsi di letture e trascrizioni che possano aver intaccato forme e contenuti del testo. Questa fortuna permette anche di rilevare l'importanza di un'altra sfera d'interesse, quella costituita dalle caratteristiche fisiche dell'oggetto in cui si realizza il contatto tra autore e lettore.

Se la narrativa, in quanto funzione di natura letteraria, è una forma di comunicazione mediata da un'attenzione poetica alle caratteristiche del messaggio che veicola, il contatto tra mittente e destinatario di quel messaggio è un contatto che si realizza solo virtualmente, poiché – e lo scrittore lo sa bene quando inizia a comporre un'opera – autore e lettore non agiscono l'uno in compresenza dell'altro. Il canale che li unisce, mettendoli in una relazione per così dire 'in differita', è l'opera stessa nella sua forma ultima, e la realizzazione concreta di questo contatto è l'aspetto fisico con cui il testo si presenta. A livello intratestuale, si è visto, la mediazione si realizza attraverso tutti quegli artifici che impostano la narrazione e che, con un'operazione di *reverse engineering* è interessante ed utile percorrere a ritroso per comprendere il testo narrativo, riconoscere le sue proprietà, capire le ragioni della sua efficacia. Ma l'ultimo livello in cui si realizza la mediazione del messaggio è in realtà quello in cui si concretizza per primo il contatto reale tra autore e lettore, quello cioè costituito dall'insieme di scelte condizionanti l'aspetto esteriore del racconto narrato, il modo in cui si presenta costruito il libro contenente il testo, il risultato finale presentato così come lo può fruire il lettore.

4.4.4.1. INTORNO AL TESTO

Ancora Gerard Genette nel 1987 si è fatto teorizzatore di una prospettiva d'analisi attenta al meccanismo di confezionamento *esteriore* del testo (scansione in capitoli, attribuzione del titolo, dei sottotitoli e di ulteriori titoli interni, costruzione del frontespizio...) e a tutto quel corredo di strumenti che sono contemporaneamente necessari a presentarlo ed ordinarlo. Nel volume *Saglie. Dintorni del testo* Genette fonda la categoria di **paratesto**, che sta ad indicare tutti quegli elementi che non fanno strettamente parte del messaggio testuale ma che lo delimitano e che ne tratteggiano la *silhouette*, e che devono essere intesi, già essi, veicoli di comunicazione (si veda, dell'Unità 7, // *testo*, il par. 2.2). Nella nomenclatura coniata da Genette il prefisso *para-* è utilizzato proprio in forza del suo ambivalente significato indicante contemporaneamente la prossimità e l'alterità di questi elementi rispetto al testo propriamente detto. Forzato fino alle propaggini più estreme, per *paratesto* si può intendere per intero quell'insieme di elementi del tutto esterni al testo in sé, ma la cui esistenza contribuisce a completare o arricchire la comunicazione apportata dal libro vero e proprio (è il **paratesto fattuale** costituito ad esempio dalla conoscenza di informazioni quali il nome dell'autore, l'anno di composizione dell'opera, l'occasione che ha presieduto la stesura). Sottoinsiemi del *paratesto* sono:

- il **peritesto**: gli elementi paratestuali localizzati *entro* il volume;
- l'**epitesto**: gli elementi *esterni* al volume ma ad esso connessi (lettere, carteggi, interviste che lo riguardano).

Così definito il *paratesto* è riconoscibile come una grandezza della quale è immediato e quasi scontato riconoscere utilità ed importanza: per quel che riguarda la sfera del *paratesto fattuale* e dell'*epitesto* il riferimento diretto è quello al patrimonio di informazioni che costituiscono, attraverso notazioni biografiche, note critiche, guide alla lettura, le basi della manualistica e dei contenitori antologici su cui si articola l'insegnamento della letteratura a scuola (la lezione stessa dell'insegnante in effetti è un contributo paratestuale). Meno spontaneo è il riconoscimento del valore rivestito dagli elementi del *peritesto*. Se risulta immediato intuire, ad esempio, l'importanza dell'atto di *intitolare* un libro, è interessante spostare l'osservazione sulle implicazioni che posson star dietro a un cambio di **titolo**, come capita alle *Confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo che, a ridosso del Risorgimento, diventano, significativamente, le *Confessioni di un italiano*. Del pari è immediatamente percepibile la diversa postura di un romanziere che scandisce il proprio racconto in capitoli semplicemente numerati progressivamente contro quella di un autore che esercita l'arte raffinata del 'dare un titolo ad effetto' anche nei segmenti interni in cui divide l'opera: basti citare un titolo di capitolo come «*Ho pianto in sogno*» dal *Malombra* di Antonio Fogazzaro (titolo **frastico** – costruito cioè come una frase, con tanto di soggetto e predicato – e **mimetico** – che riporta una frase direttamente reperibile nel testo, nello specifico, con sommo virtuosismo da parte dell'autore, la citazione di un'aria lirica rammentata *en passant* in una pagina del capitolo –), o scorrere l'indice del romanzo di Luigi Pirandello *Il fu Mattia Pascal*, dove la serie dei titoli scelti offre uno spettro assai ampio (forse quasi esaustivo!) della varietà di ragioni che possono governare le scelte di un autore:

Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Milano, Treves, 1904

1. Premessa
 2. Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa
 3. La casa e la talpa
 4. Fu così
 5. Maturazione
 6. Tac tac tac...
 7. Cambio treno
 8. Adriano Meis
 9. Un po' di nebbia
 10. Acquasantiera e portacenere
 11. Di sera, guardando il fiume
 12. L'occhio e Papiano
 13. Il lanternino
 14. Le prodezze di Max
 15. Io e l'ombra mia
 16. Il ritratto di Minerva
 17. Rincarnazione
 18. Il fu Mattia Pascal
- Appendice. Avvertenza sugli scrupoli della fantasia

4.4.4.2. LA MACROSTRUTTURA

All'estremo opposto della logica d'organizzazione delle suddivisioni interne può agire invece la logica d'organizzazione macrostrutturale. La singola narrazione può essere sempre stabilmente riconosciuta come entità assoluta, a sé stante e indipendente da altro, ma divengono estremamente significative anche le implicazioni addotte da un'eventuale collocazione entro raggruppamenti più ampi.

□ Per i testi brevi è frequente la presentazione in raccolta, ma è notevole e fondativa la differenza che intercorre tra la logica di raccolta di un testo come il *Decameron* (le novelle sono incastonate entro una macronarrazione che è un flusso compiuto di livello superiore, e che le gestisce, motiva e commenta) e, per restare a un esempio della letteratura antica, il *Trecento novelle* di Franco Sacchetti, in cui un proemio d'autore garantisce che l'assemblaggio è voluto ed è costitutivo per l'opera, ma in cui i singoli racconti si susseguono semplicemente secondo un accostamento seriale neutro e privo di interconnessioni. Entro il gruppo delle **raccolte** (o **collezioni**) si possono individuare sottoinsiemi ulteriori, distinti sulla base della sfumatura di senso che l'aspetto della collezione assume nelle tracce dell'organizzazione che ne dà l'autore (raccolte costruite su base cronologica, o con una logica tematica, o secondo un prospetto organizzativo più ampio quale quello che si indovina al di sotto del titolo *Novelle per un anno* scelto posteriormente da Pirandello ad indicazione complessiva della propria opera novellistica).

□ Anche per narrazioni più lunghe il caso della costruzione di un impianto macrotestuale è tutt'altro che raro. Il caso più vistoso è quello della **saga**, in cui interi romanzi vengono disposti uno dietro l'altro poiché seguono le vicende dei medesimi personaggi. Talvolta la saga è indicata da subito come tale (gli esempi tradizionali più famosi sono i francesi *Rougon-Macquart* di Emile Zola, *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust, ma nel passato recente è una vera e propria saga anche la serie *Harry Potter* dell'inglese Joanne (J. K.) Rowling), ed è l'autore che scegliendo un titolo maggiore di fatto annuncia il progetto della serializzazione; altre volte i singoli pezzi pur rappresentando a tutti gli effetti una saga sembrano mancare dell'iniziale progettualità denunciata da un titolo comune (è il caso della trilogia *I tre moschettieri*, *Vent'anni dopo* e *Il visconte di Bragelonne* di Alexandre Dumas). Una propaggine ulteriore di questo caso è quella in cui personaggi ed opere di una saga sconfinano anche in altre opere di un autore, come è tipico della letteratura fantasy e dell'esempio di John Ronald Reuel Tolkien, autore di una messe di volumi (*Il Silmarillion*, *La Hobbit*, *I figli di Urin*) tutti dedicati a portare avanti la *fictio* narrativa dell'universo parallelo descritto nella saga centrale, *Il signore degli anelli*. Diverso e forse più interessante dal punto interpretativo è il caso dei **cicli**: Italo Calvino si riferisce a tre dei suoi romanzi più famosi, narranti temi, personaggi e addirittura epoche del tutto differenti come a una trilogia (*I nostri antenati*) fornendo un punto di luce complessivo che è di fatto una chiave di lettura per l'interpretazione di ognuno; nella prefazione a *Malavoglia* Giovanni Verga annuncia di proporre al pubblico con quel testo la prima opera di un ciclo da intitolare *I vinti*: solo due dei cinque romanzi costituenti il ciclo vengono portati a termine, ma l'informazione della *ratio* costituente dapprincipio il progetto originale indirizza con informazioni aggiuntive la lettura dei testi scritti. Al di là del contenuto effettivo dei tasselli del mosaico qui è il dato stesso del far parte di un ciclo ad essere portatore di significato.

4.4.4.3. ASPETTI EDITORIALI

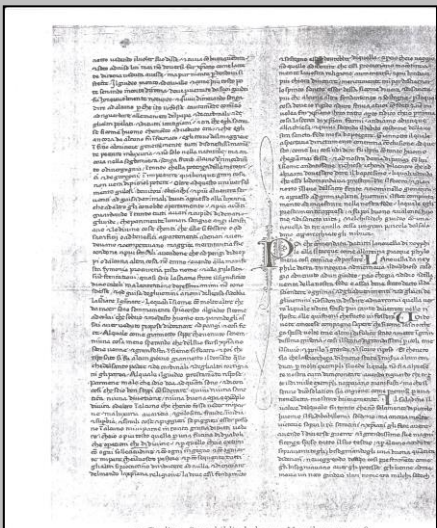
In epoca moderna, cioè posteriore all'introduzione della stampa, l'apparato paratestuale si è arricchito di elementi ulteriori connessi a quest'ultima, cioè ad esigenze di natura editoriale. Fattori come l'**impaginazione**, la possibilità di modificare forma e corpo dei **caratteri di stampa**, le scelte grafiche e tipografiche sono altri dettagli che guidano e condizionano la lettura e che quindi fanno parte dell'armamentario di strumenti che sono appannaggio dell'autore. *La storia infinita* di Michael Ende, best seller internazionale degli anni Ottanta, è opera interamente stampata in caratteri colorati: a pagine scritte in caratteri verdi si alternano pagine stampate in rosso, secondo un meccanismo tutt'altro che accessorio, assolutamente funzionale alla natura del testo, e senza il quale verrebbe meno gran parte dell'effetto alla base della creazione dell'autore.

In un contesto editoriale sono termini di natura paratestuale anche dati esterni al confezionamento del volume quali la collocazione entro una **collana** (una scelta che a ben vedere è più spesso a carico dell'editore più che dell'autore). Al fruitore ultimo del racconto questo dato fornisce un sovrappiù informativo legato al carico di prestigio che può corrispondere a una data etichetta o al tale nome eletto a garante di quella collana (tanta letteratura del secondo novecento italiano si colloca in effetti lungo canali editoriali quali la «Biblioteca di letteratura diretta da Giorgio Bassani» per Feltrinelli, la collana «Centopagine» o «I gettoni» curate rispettivamente da Italo Calvino ed Elio Vittorini per Einaudi). È interessante rilevare inoltre come a livello quasi subliminale anche un fattore quale il **formato** fornisca di fatto qualche informazione di natura paratestuale e quindi a ben vedere arricchisca il messaggio veicolato dal libro: il formato tascabile/economico faceva tradizionalmente capo a una categoria di testi riconosciuti come non di prestigio (per i quali invece le sedi di edizione erano piuttosto vesti editoriali di dimensione, valore e finitura maggiore); adesso vale più spesso il contrario e un libro, nella percezione comune, ottiene la qualifica di libro 'importante' – sia questo un criterio di valore legato alla qualità intrinseca o a una qualità sul mercato – quando la sua pubblicazione passa al formato tascabile ed economico, cioè più facilmente circolabile.

La promozione entro una collana non è l'unico caso di interpolazione editoriale della volontà dell'autore; talvolta in sede di pubblicazione l'editore interferisce con le caratteristiche testuali in forme anche estremamente invasive. Capita molto prima del paratesto quando l'editore seleziona una guida di lettura che in certa misura altera la trasmissione del messaggio da autore a lettore promuovendo una curatela e più ancora un'opera di commento (ma è a ben vedere quello che accade anche nel lavoro di traduzione: è già ricco e vivace il dibattito sull'etica della traduzione e sulle implicazioni semantiche di questa prassi), ma anche in sede paratestuale l'editore può compiere scelte pesantemente condizionanti il testo: dall'attribuzione di un nome in testa a un'opera anonima alla definizione di confini nuovi per un testo (BUR nel 2001 ha pubblicato sotto il titolo *La signora* i capitoli del *Fermo e Lucia* manzoniano narranti la storia della monaca di Monza e poi espunti dal ritratto di lei rimasto ne *I promessi sposi*, offrendo di fatto agli occhi del lettore un individuo testuale che Alessandro Manzoni non ha mai scritto).

4.4.4.4. LA MISE-EN-PAGE

Il passaggio dal testo al libro è un riflesso del rapporto tra scrittura ed edizione, quindi un'altra immagine del rapporto tra scrittore e lettore. Si articola, si è detto, attorno al momento delicato della pubblicazione e del licenziare l'opera come compiuta e in maniera soddisfacentemente comunicativa: il caso limite da osservare è quello dell'identificazione tra le due categorie, cioè il caso dell'autore-editore. Il già citato manoscritto autografo del *Decameron* confezionato non come quaderno di laboratorio ma come bella copia pronta per la circolazione, rappresenta un esempio illustre e singolare di questa possibilità, collocato com'è subito alle origini della nostra letteratura più alta. Anche dal punto di vista paratestuale le informazioni comunicate dall'autografo, la 'veste editoriale' che Boccaccio conferisce al testo, non contano solo per quanto sono illustri, ma colpiscono soprattutto per la qualità straordinaria delle informazioni che trasmettono, illuminando proprio il punto della natura testuale dell'opera nell'idea dell'autore e fornendo al lettore una chiave di lettura che la *forma mentis* moderna resisteva ad individuare. Nel testo trascritto da Boccaccio la scansione dei segmenti interni definiti dai confini del meccanismo ad incasso disegna una logica di definizione delle unità non connessa con la sola messa in evidenza di incipit ed explicit delle novelle entro la cornice, ma interessata piuttosto a rimarcare il fenomeno per cui, nel discorrere dei narratori intradiegetici, ad acquistare autonomia – e quindi importanza – sono i passaggi che mettono in luce le ragioni dell'argomentare, i cappelli introduttivi, le conclusioni: tutte le esposizioni esplicite di una postura dimostrativa e argomentativa.



ex. Berlino, Staatsbibliothek ms. Hamilton 90, c. 8r

Poi che, commendata da tutti la novella di Neyfile, ella si tacque, come alla reina piacque Filomena così cominciò ad parlare. La novella da Neifile decata mi ritorna ad memoria il dubbioso caso già advenuto a un giudeo, per ciò che già e di Dio e della verità della nostra fede è assai bene stato detto, il descendere oggimai agli avvenimenti e agli atti degli uomini non si dovrà disdire: ad narrarvi quella verrà, la quale udita, forse più caute diverrete nelle risposte alle quistioni che facte vi fossero. Voi dovete, amorose compagne, sapere che, sì come la sciocchezza spesso volte trae altrui di felice stato e mette in grandissima miseria, così il senno di grandissimi pericoli trae il savio e ponlo in grande e in sicuro riposo. Et che vero sia che la sciocchezza di buono stato in miseria alcun conduca, per molti exempli si vede, li quali non fia al presente nostra cura di raccontare, avendo riguardo che tutto il di mille exempli n'appaiano manifesti: ma che il senno di consolazion sia cagione, come premisi, per una novelletta mostrerò brevemente. Il Saladino,

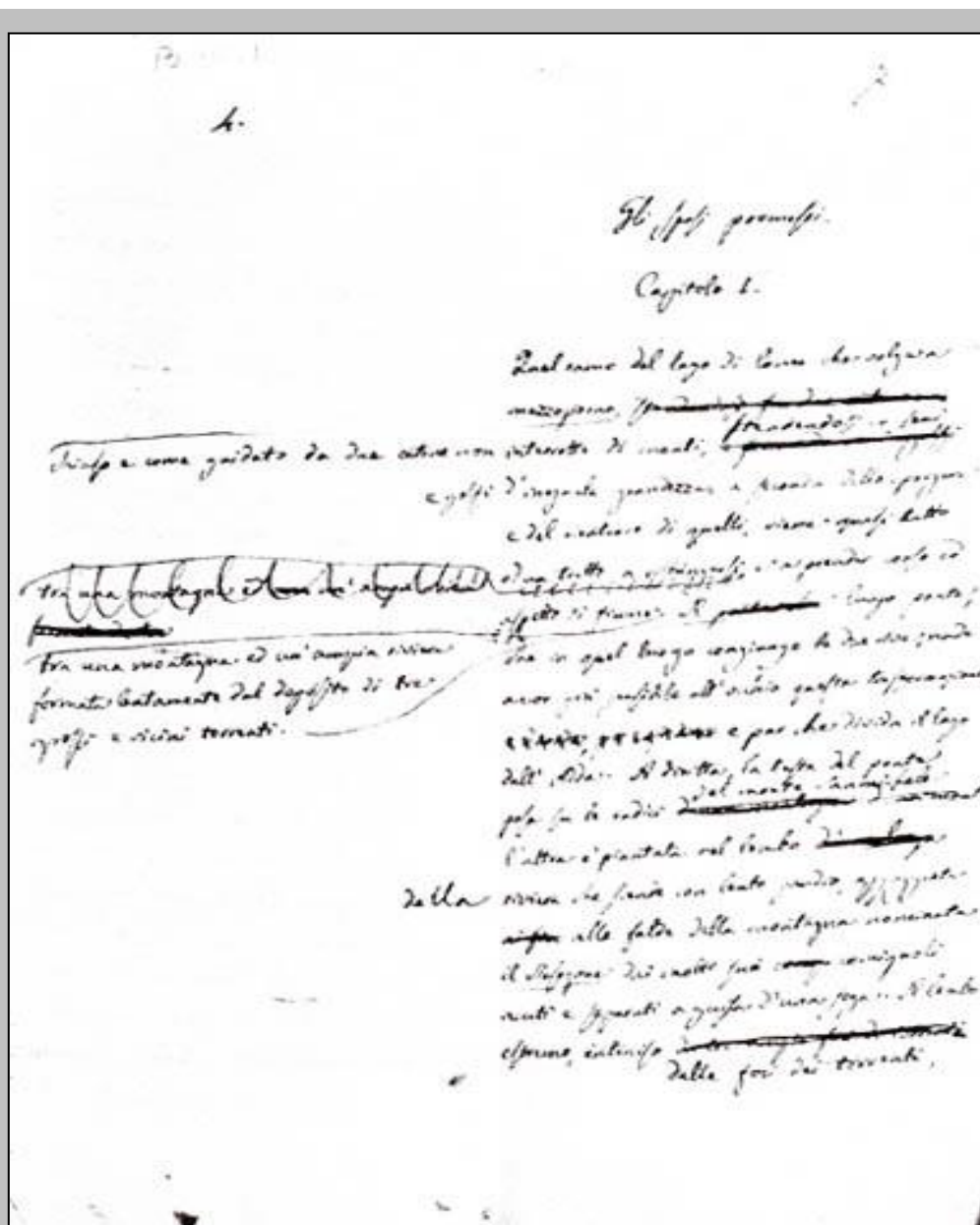
Particolare della carta 8r del manoscritto Hamilton 90. La mano di Boccaccio, inserendo capilettiera sovradimensionati, distingue il flusso narrativo in passaggi ben scanditi. Mentre segnala fatti come la ripresa della narrazione di cornice dopo la conclusione della novella precedente (Decameron I, 2), l'inizio del discorso diretto di Filomena - la nuova narratrice - l'avvio entro quel discorso della novella vera e propria, isola anche il segmento «Voi dovete... mostrerà brevemente.» un passaggio che esplicita la massima didattica che motiva e sostiene il racconto che sta per iniziare. la premessa interna che ha per conseguenza la scelta della nuova novella.

Il libro è impaginato e scandito dal ricorrere dei capilettera come un testo scientifico da *studium* universitario dove vanno sottolineate le unità utili da isolare per mettere in chiaro il discorso argomentativo, come un manuale: la griglia grafica rivela la *ratio* del processo di montaggio che fu alla base della scrittura e quindi funziona come una 'guida d'autore' per l'interpretazione, comunica a tutti gli effetti significati ulteriori.

4.4.5. LA FILOLOGIA D'AUTORE

Lo studio delle volontà dell'autore può riflettere sul momento della fissazione dell'opera nella sua forma definitiva e sull'atto della pubblicazione inteso come congedo del messaggio letterario dal laboratorio dello scrittore anche osservando quanto accaduto alle spalle dello spartiacque che questo rappresenta. La **filologia d'autore**, o **variantistica**, studia il testo a partire da eventuali tracce testimonianti il processo che lo ha portato alla sua forma finale. Osserva, per fatti riguardanti la forma e il contenuto, il rapporto che intercorre tra stadi del testo precedenti la pubblicazione e il suo aspetto ultimo, ed attraverso quest'analisi lascia guidare l'interpretazione dall'orientamento indicato dalla scelta con cui l'autore ha preferito su tutte le altre la variante finale.

Il concetto di variante chiama alla mente dapprima fatti di natura puntuale, legati alla forma dell'espressione, la scelta di una parola al posto di un'altra o di una formulazione al posto di un'altra. Il meccanismo di preferenza accordata a una variante è più facilmente riconducibile a una scrittura più attenta a misurare le movenze del dettato, come la poesia. La variantistica nasce in effetti con un caso illustre di autofilologia legato proprio a un poeta, Dante, e alla proposta di due incipit alternativi per un sonetto della *Vita Nova*, composti l'uno in sostituzione dell'altro ma tra cui a ben vedere l'autore non sa come scegliere. In questo modernissimo rimaneggiamento virtuosistico dello scarto tra piano della realtà e piano della *fictio* Dante introduce nella nostra letteratura il concetto di **scartafaccio**, cioè della bozza di scrittura. Di un testo di poco successivo, il *Canzoniere* di Francesco Petrarca, la storia ha conservato una testimonianza reale e completa della fase di elaborazione, il manoscritto Vat. Latino 3196 della Biblioteca Apostolica Vaticana che testimonia correzioni puntuali alla collezione di liriche e passaggi intermedi del riordino della serie; ma la variantistica non è una scienza che si applica solo alla scrittura in versi. Anche il dettato della prosa catalizza l'attenzione di un autore, e può richiedere un *labor limae* concentrato e insistito. La prosa dei romanzi di Carlo Emilio Gadda, notevole a colpo d'occhio per la sua prossimità al dinamismo e alla scioltezza sintattica del registro colloquiale, nasconde in realtà un lavoro estremamente approfondito: per un testo come *L'incendio di via Keplero* il confronto con gli scartafacci che fotografano stadi intermedi di scrittura dell'opera rivela come la mimesi del parlato, soprattutto dei suoi aspetti meno ordinati e sistematici, della sua scioltezza e corritività, sia il frutto di un processo di simulazione ottenuto con la fatica della sovrapposizione di più livelli di scrittura. Casi di questo tipo mostrano come la scelta del registro, proprio in forza della mole di lavoro che può richiedere, sia in realtà uno degli strumenti attraverso cui l'autore modula la comunicazione dei contenuti al suo lettore, uno dei termini con cui si realizza quella forma di mediazione del messaggio che costituisce una delle specificità della prassi narrativa. La filologia d'autore per i testi narrativi in prosa trova gli esiti più interessanti della sua applicazione sul piano dell'organizzazione complessiva dell'opera: l'esempio principe della distanza tra punto di partenza e punto di arrivo di un progetto testuale nella mente dell'autore è senz'altro quello del capolavoro di Alessandro Manzoni. Le carte dell'autore rivelano una prassi creativa laboriosa in cui si accumulano stratificazioni di riletture e correzioni, sia su maglie minute del tessuto testuale sia su porzioni dell'ampiezza di intere frasi e capoversi. Le pagine manoscritte del romanzo sono una palestra di esercizi di cassatura, riscrittura, riscrittura a margine, sovrapposizione alle pagine di lembi di carta apposti per guadagnare spazio nuovo su cui scrivere.



La carta iniziale del manoscritto dei Promessi sposi
(significativamente riferito ancora a un titolo provvisorio: Gli sposi)

Per il romanzo, a questo suo crescere su continue riscritture dovute a ripensamenti, revisioni d'ordine stilistico e linguistico e – non ultime – ragioni esterne legate alla censura, si aggiunge durante l'elaborazione una fase di vero e proprio reindirizzamento dell'opera e della sua immagine complessiva. La prima stesura dei *Promessi Sposi* differisce dalla versione finale dell'opera in una misura tale da rendere i testi due entità difficilmente commensurabili, e tale da far attribuire a quella prima versione (il Fermo e Lucia) quasi lo statuto di un autonomo originale romanzo incompiuto.

Di fronte a simili casi-limite la filologia accusa un vero e proprio imbarazzo di fondo. Da un lato non vuole rinunciare a qualcosa che più che la traccia di un relitto sembra un testo nuovo e 'inedito' (sono di fatto operazioni di filologia d'autore i lavori che portano alla **pubblicazione postuma** delle opere: si pensi agli esempi di *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini e di *// partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, dove la travagliata vicenda redazionale decifra il dato di un'inespressa o incompiuta volontà dell'autore che investe per intero la fisionomia dell'opera). Dall'altro, contemporaneamente, sente di non poter obliterare il dato di fatto storicamente accertato, cioè la consapevolezza che la volontà dell'autore non ha mai licenziato quel messaggio come pronto per un destinatario. La questione deontologica su quale condotta tenere muove sempre dubbi e dibattiti a più voci e costituisce a ben vedere un fianco scoperto per chi volesse indagare, dal punto di vista epistemologico, la ragion d'essere di questa disciplina in questa sua specifica sfera d'applicazione.

BIBLIOGRAFIA

- Agosti S., *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972.
- Armellini G., *Come e perché insegnare letteratura*, Zanichelli, Bologna, 1987.
- Bachtin M., (1975), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1997.
- Barthes R., (1966), *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 2002.
- Battaglia Ricci L., (1989), *Leggere e scrivere novelle tra '200 e '300* in Banchi, S. *La novella italiana: atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Salerno, Roma, 1989.
- Battaglia Ricci L., (2000), *Una novella per esempio. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento* in Battaglia Ricci L., et al. (a cura di). *Favole, parabole, istorie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento: atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998*, Salerno, Roma 2000, pp. 31-53.
- Bausi F., Martelli M. *La metrica italiana. Teoria e storia*, Le Lettere, Firenze, 1993.
- Beccaria G.L., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Einaudi, Torino, 1975.
- Beltrami P. G., *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 1991.
- Beltrami P. G., *Gli strumenti della poesia. Guida alla metrica italiana*, il Mulino, Bologna, 1996.
- Benjamin W., (1924), *Le affinità elettive* in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 1995, pp. 163-243.
- Bernardelli A., *La narrazione*, Laterza, Roma-Bari, 1999.
- Bernardelli A., Ceserani, R. *Il testo narrativo: istruzioni per la lettura e l'interpretazione*, Il mulino, Bologna, 2005.
- Blasucci L., (1963) *Metrica e poesia*, in Id., *Studi su Dante e Ariosto*. Ricciardi, Milano-Napoli, 1969, pp. 177-200.
- Branca V., Starobinski J., *La filologia e la critica letteraria*, Rizzoli, Milano, 1977.
- Brémond C., (1973), *Logica del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.
- Brioschi F., Di Girolamo C., *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993-1996.
- Brioschi F., Di Girolamo C., *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano, 1984.
- Bruner J., *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, Feltrinelli, Milano, 1997, ed. it., pp. 53-55.
- Buffoni F., (a cura di) *Ritmologia. Atti del Convegno "Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione" (Università degli Studi di Cassino, 22-24 marzo 2001)*, Marcos y Marcos, Milano, 2002.

Capovilla G., *Occasioni arcaicizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, in «Metrica», I, 1978, pp.95-145.

Capovilla G., *D'Annunzio e la poesia "barbara"*, Mucchi, Modena, 2006.

Caruso C., *Metri barbari, verso libero*, in Rigoli J., Caruso C., (a cura di) *Poetiche barbare – Poétique barbares*, Longo, Ravenna, 1998, pp. 209-30.

Ceserani R., *Guida breve allo studio della letteratura italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2003.

Ceserani R., *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano, 2010.

Cohen J., (1966), *La struttura del linguaggio poetico*, il Mulino, Bologna, 1974.

Coletti V., *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Marietti, Genova, 1989.

Coletti V., *Forme della testualità in Ungaretti*, in «Stilistica e Metrica italiana», II 2002, pp. 217-33.

Contini G., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*. Einaudi, Torino, 1974.

Contini G., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino, 1974.

Cremante R., Pazzaglia M., (a cura di) *La metrica*, Il Mulino, Bologna, 1972.

De Meijer P., *La questione dei generi*, in Asor Rosa A. (a cura di) *Letteratura italiana IV. L'interpretazione*. Einaudi, Torino, 1985, (pp. 245-82).

Di Girolamo C., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1976.

Esposito E., *Metrica e poesia del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 1992.

Esposito E., *Il verso*, Carocci, Roma, 2003.

Frasca G., *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli, 1992.

Fubini M., (1962), *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. I *Dal Duecento a Petrarca*. Feltrinelli, Milano, 1970.

Gasparov M., (1989), *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna, 1993.

Genette G., (1966), *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969.

Genette G., (1969), *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, p. 191.

Genette G., (1972), *Figure III. Il discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976.

Genette G., (1977), *Genres, "types", modes in "Genres". Poétique*. Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires, Paris, 32, pp.

189-421.

Genette G., (1982), *Palinsesti*, Einaudi, Torino, 1997.

Genette G., (1987), *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino, 1989.

Giovannetti P., *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano, 1994.

Giovannetti P., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Carocci, Roma, 2005.

Giovannetti P., *L'istruzione spiegata ai professori. Elogio dei saperi massificati nella scuola e nella società*, ETS, Pisa, 2006.

Giovannetti P., Lavezzi G., *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010.

Girardi A., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Marietti, Genova, 1987.

Giusti S., *Formare con la letteratura*, in "FOR" 88, 2011.

Giusti S., *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa Multimedia, Lecce, 1999.

Giusti S., Batini F., Del Sarto G., *Narrazione e invenzione. Manuale di scrittura e lettura creativa*, Erickson, Trento, 2007.

Giusti S., *Le competenze della letteratura*, in "Per leggere" 14, 2009, pp. 139-66.

Giusti S., *Insegnare con la letteratura*, Zanichelli, Bologna, 2011.

Gorni G., *Le forme primarie del testo poetico*, in LIE, *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi 1984, pp. 439-518.

Greimas A. J., (1966), *Semantica strutturale*, Meltemi, Roma, 2000.

Italia P., (1995), Nota al testo a *L'incendio di via Keplero* in Gadda G. E. *Disegni milanesi*. Edizioni Can Bianco, Pistoia, 1995, pp. 229-290.

Italia P., (2005), 19. *L'«ultima volontà del curatore»*. *Considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento*, «Per Leggere», 9, pp.191-223, 10, pp. 169-198.

Italia P., (2006), *Le «penultime volontà dell'autore»*. *Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento*, Ecdotica, 3, pp. 175-186.

Italia P., (2007), *Edizioni e scartafacci gaddiani*, The Edinburgh Journal of Gadda Studies. Supplement 6 (<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/suppbediting/editingcegsupp.php>).

Italia P., Raboni G., *Che cos'è la filologia d'autore*, Carocci, Roma, 2010.

Jakobson R., (1966), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 2002.

Jedlowski P., *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.

- Lavagetto M., (a cura di) (1996), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari, 2004.
- Longobardi M., *Vanvere. Parodie, giochi letterari, invenzioni di parole*, Garocci, Roma, 2011.
- Lukàcs G., (1920), *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma, 1994.
- Luperini R. *Breviario di critica*, Guida, Napoli, 2002.
- Marchese A., (1978), *Dizionario di retorica e stilistica*, Mondadori, Milano, 2000.
- Marchese A., (1983), *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Mondadori, Milano, 1990.
- Marrucci M., Tinacci V. *Scrivere per leggere. La scrittura creativa e la didattica*, Zona, Arezzo, 2011.
- Martelli M., *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai giorni nostri*, in LIE, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 519-620.
- Mengaldo P.V., *La tradizione del Novecento da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milano, 1975.
- Mengaldo P.V., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987.
- Mengaldo P. V., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino, 1991.
- Mengaldo P.V., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.
- Mengaldo, P.V., *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
- Menichetti A., *Problemi di metrica*, in LIE, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 349- 90.
- Menichetti A., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia e rima*, Antenore, Padova, 1993.
- Mortara Garavelli B. (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2000.
- Pazzaglia M. *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna, 1974.
- Pazzaglia M., *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze, 1990.
- Petronio G., *Teorie e realtà del romanzo*, Laterza, Roma-Bari, 1977.
- Pirodda G., (a cura di) *L'insegnamento della letteratura. Scrittori di didattica per la scuola d'oggi*, Paravia, Torino, 1978.
- Praloran M., *Il poema in ottava*, Garocci, Roma, 2003.
- Praloran M., *Metro e ritmo nella poesia italiana. Guida anomala ai fondamenti della versificazione*, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2011.
- Propp V. J., (1924), *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

Rodari G., *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973.

SITOGRAFIA

La sitografia relativa alle grandi opere letterarie e alla loro possibile utilizzazione didattica è particolarmente nutrita e in continuo aumento. Qui a seguire una scelta di indicazioni sia di portali sia della bibliografia relativa agli stessi per il solo Dante.

www.danteonline.it

Contiene la vita di Dante e tutte le sue opere, ciascuna con scheda introduttiva e di commento. Si dà la versione in lingua inglese/americana secondo le versioni più accreditate.

<https://dante.princeton.edu/>

Contiene il Princeton Dante Project dedicato soprattutto alla *Commedia* in lingua originale e in traduzione inglese; corredato di schede audio, mappe e utili funzioni di ricerca.

<https://dante.dartmouth.edu/>

Diretto da R. Hollander, rende consultabili *on line* tutti i commenti antichi e moderni alla *Commedia*.

<https://digitaldante.columbia.edu/>

Offre il testo della *Commedia* e di altre opere dantesche anche in traduzione inglese e con funzioni di ricerca. Ampia scelta di immagini dedicate al poema.

<https://dantenetwork.it/>

Contiene opere di Dante lemmatizzate.

<http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>

Sito dell'Archivio Metrico Italiano; permette ricerche sul ritmo, sulla disposizione degli accenti dei versi e sulla loro disposizione nella strofa.

<http://www.ladante.it/>

Contiene il testo della *Commedia* con presentazioni delle cantiche e dei canti e schede sui personaggi. È il sito della Società Dante Alighieri.

www.mediasoft.it/dante/

Sito di tipo divulgativo; contiene il testo della *Commedia* e un'ampia scelta di illustrazioni.

<http://www.iath.virginia.edu/>

Il testo italiano dell'*Inferno* è accompagnato dalla traduzione inglese. A scopo didattico sono presenti varie illustrazioni.

Castellana R. *Risorse digitali Dantesche: testi, commenti, metrica, filologia* in "Allegoria", XLVIII (2004), pp. 94-124.

Nardi F. *Dante online*, in «Dante», I (2004), pp. 143-56.

Nardi F. *Dante online. "Per l'alto mare aperto". Dante naviga sul "World Wide Web"*, in Caputo R. (a cura di) *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Euroma, Editrice Universitaria di Roma, La Goliardica, Roma 2003, pp. 133-57.

Palmieri, T. *Danteonline*, in "Linguistica e letteratura", XXIX (2004), 1-2, pp. 87-8.

Zara P. *Sitografia su Dante*, in "Lineatempo. Itinerari di ricerca storica e letteraria", n. s. I (2004) I, pp. 48-49.

Ledda G. *Gli strumenti*, in Roda V. (a cura di) *Manuale di italianistica*. Bononia University press, Bologna, 2005, pp. 13-21.

Altri portali:

Lavorare per generi: l'educazione linguistico-letteraria negli apprendimenti di base

<https://repository.indire.it/repository/working/export/4304/index.htm>

Contenuto curato da C. Sclarandis e C. Spingola (ADI – SD) in seno al progetto PON “Competenze per lo sviluppo” (FSE).

Elementi di analisi del testo. Le teorie. Alcuni modelli / Questioni

<https://www.counselingitalia.it/download/category/4-fiabe?download=5%3Aanalisi-della-fiaba>

Contenuto curato da F. Di Pietro e B. Pellegrino ad uso del corso di laurea in Scienze della Comunicazione e Giornalismo Per la facoltà di Scienze politiche dell'Università di Sassari.

Glossario di narratologia

http://www.homolaicus.com/linguaggi/glossario_narratologia/gloss_narratologia.htm

Glossario di narratologia curato da F. Zanasi.