

**Comparatismi 3 2018**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20181480>

## La teoria alla prova

Federico Bertoni

**Abstract** • Il saggio propone un ripensamento della teoria della letteratura e del suo ruolo didattico nel panorama della critica contemporanea, dopo la crisi dei modelli teorici forti e l'avvento di quello che Remo Ceserani ha chiamato «il supermercato dei metodi della critica». Dopo una riflessione sul rapporto tra teoria, prassi didattica e manualistica universitaria, propone il modello di una *teoria in azione* che possa rivitalizzare gli studi letterari e strapparli alla tirannia del senso comune. Il discorso approda quindi a due brevi esemplificazioni, esercizi di lettura per mettere alla prova la teoria: il primo sul concetto di intertestualità, il secondo sul *Master di Ballantrae* di Stevenson.

**Parole chiave** • Teoria della letteratura; Metodo; Didattica della letteratura; Storia della critica letteraria; Crisi della critica; Intertestualità; Bachtin; Kristeva; Stevenson.

**Abstract** • The paper focuses on literary theory and on its teaching purpose in the context of contemporary criticism, after the crisis of strong theoretical models and the advent of “the supermarket of methods,” as Remo Ceserani called it. At first, it explores the link between theory, teaching practice and university manuals, then it sketches the model of a *theory in action* that can revitalize literary studies and free them from the common sense tyranny. In the final part, two short reading exercises are meant to illustrate the topic: the first on the concept of intertextuality, the second on *The Master of Ballantrae* by R.L. Stevenson.

**Keywords** • Theory of Literature; Method; Literature Teaching; History of Literary Criticism; Crisis of Literary Criticism; Intertextuality; Bachtin; Kristeva; Stevenson.

**Ledizioni** 

# La teoria alla prova

Federico Bertoni

## I. Cattivi maestri

Credo che sia impossibile riflettere seriamente sulla teoria della letteratura, soprattutto oggi, senza porsi il problema del suo insegnamento scolastico e universitario. L'epistemologia è cucita a filo a doppio con la didattica. A dirlo è soprattutto la storia, non tanto quella dei fasti passati ma quella più recente che ci raccontiamo ostinatamente in termini di crisi, delegittimazione, fallimento. Non c'è dubbio infatti che tra le varie cause dell'attuale riflusso della teoria ci sia anche l'incapacità di congegnare lo snodo funzionale tra scoperta e tradizione, tra verità e metodo, tra il progetto di un immenso, articolatissimo edificio dottrinale e la sua conversione in un modello architettonico compatto, ridotto in scala, riproducibile in serie, versatile e accessibile a tutti come una scatola di mattoncini Lego. In questo, la teoria della letteratura ha fatto la stessa fine della sua più illustre antenata, la retorica, per molti secoli pietra angolare di un cantiere pedagogico e poi gettata alle ortiche come un ferrovecchio, al massimo riciclata in modo strumentale (per lo più come catalogo di figure) e spesso investita di connotazioni negative. Può essere stata la *hybris* delle sue menti più geniali, lo slancio utopico di mettere a punto una *mathesis universalis* del sapere letterario, ultimo fuoco del grande progetto illuminista; oppure lo sterile dogmatismo dei suoi impiegati più zelanti, preoccupati solo di definire, astrarre, classificare: fatto sta che la teoria letteraria novecentesca è morta soprattutto di noia e ripetizione, uccisa dalla riproducibilità tecnica dei suoi schemi più facili e dalla riduzione di proposte innovative e radicali a semplici 'metodi', prontuari di istruzioni per l'uso, ricette da applicare a testa bassa. Come scrive Mario Lavagetto,

Quelle che in origine erano proposte teoriche nuove, e come tali portatrici di un corroborante potere di provocazione intellettuale, scadevano – man mano – a pratiche epigonali e ripetute migliaia di volte, a strumenti di un lento inconsapevole suicidio destinato a consumarsi senza spettatori.<sup>1</sup>

L'esempio principe è la banalizzazione pedagogica della narratologia e dell'analisi strutturale dei racconti, campi disciplinari distrutti dal loro stesso successo, finalizzati solo a perpetuare un'ortodossia e a trasferire delle competenze:

Una volta introdotti sotto forma di strumenti analitici nell'insegnamento secondario, hanno avuto la tendenza a fossilizzarsi in mezzi di controllo delle conoscenze [...] e allo stesso tempo a perdere la loro energia di strumenti di conoscenza. Deriva da questo l'accusa, attualmente diffusa, secondo cui l'analisi strutturale sarebbe responsabile della deplorable situazione dell'insegnamento della letteratura nell'insegnamento secondario di primo e secondo grado.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Mario Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 39.

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Piccola ecologia degli studi letterari. Come e perché studiare la letteratura?* [2011], trad. di Marina Cavarretta, Torino, Loescher, 2014, p. 22.

Qui Schaeffer parla specificamente della Francia, il contesto nel quale, *et pour cause*, questi effetti sono stati più vistosi. Anche un libro sintomatico come *La letteratura in pericolo* di Tzvetan Todorov, peraltro discutibile negli assunti e nelle proposte, parte dallo sconcerto nel vedere che «le innovazioni apportate dall'approccio strutturale» hanno disumanizzato l'insegnamento letterario in Francia, ridotto a formula e tecnica, sapere astratto e autoreferenziale.<sup>3</sup> Ma è un processo che ha investito un orizzonte ben più ampio di quello francese e che ha prodotto i suoi effetti anche in Italia, dove l'impatto dello strutturalismo è stato piuttosto circoscritto a livello di ricerca scientifica ma capillare in termini di banalizzazione didattica, come dimostrano tanti manuali di letteratura per la scuola, spesso rivolti alla media inferiore, che ancora oggi torturano gli studenti con sterili e noiosissimi esercizi: 'dividi il testo in sequenze', 'sottolinea i brani descrittivi', 'individua il punto in cui si passa dalla focalizzazione zero alla focalizzazione interna' ecc. Di qui le etichette che circolano correntemente nella *doxa* e che ormai inchiodano senza scampo la teoria: rigida, dogmatica, astratta, oltranzista, difficile, pedante; linguaggio astruso, gergo specializzato, tassonomie cervelotiche, dichiarazioni verbose su metodi e risultati.

Non è un caso, se restiamo sul piano dei sintomi, che Claudio Giunta abbia voluto bandire il 'gergo teorico' dal suo recente manuale di letteratura per la scuola, *Cuori intelligenti*, al grido di battaglia «la teoria della letteratura sarà proibita».<sup>4</sup> Qui è evidente che Giunta, come molti altri, sbaglia a identificare l'oggetto, o quanto meno restringe un'etichetta generale (la teoria della letteratura) a un ambito specifico (la narratologia, o piuttosto una sua caricatura divulgativa), come se uno chiamasse *biologia* lo studio della fotosintesi clorofilliana o *astrofisica* le ricerche sul vento solare. Ma il fatto è che una certa prassi didattica rischia di dargli ragione, legittimando una concezione *descrittiva e nomenclatoria* che è quanto di più lontano dallo spirito dell'autentica teoria. Perché il valore di questi strumenti, e la loro stessa possibilità di sopravvivere ai cicli delle mode critiche, non è descrittivo ma *euristico*. La teoria della letteratura non coincide con le tesi radicali di Barthes, le tabelle narratologiche di Genette o i quadrati semiotici di Greimas, e tantomeno con le meccaniche applicazioni dei loro epigoni. È al tempo stesso molto di più e molto di meno: una forma di interrogazione riflessiva del fenomeno letterario che non pretende di definire categorie autofondate e strumenti di analisi esaustivi, tuttavia necessaria per strappare al dominio della chiacchiera qualunque discorso critico sulla letteratura, a partire dalla definizione dell'oggetto stesso *letteratura*. La vera posta in gioco del lavoro teorico non è infatti descrivere, classificare, etichettare i fenomeni con terminologie astruse e minuziose: è *andare a vedere*, secondo una delle radici etimologiche del termine *teoria*: è mettere a punto strumenti ottici che ci permettano di vedere nei testi qualcosa che altrimenti non vedremmo.

*Teorizzare* – la cui etimologia suggerisce che si tratta al tempo stesso di «contemplare uno spettacolo», «avanzare in un corteo di delegazione» e di «speculare con gli occhi chiusi» – consiste in un *andare a vedere* [...]: lungi dal limitarsi all'inflazione tassonomica che ha finito per dare cattiva fama alla "teoria letteraria", lo sforzo di teorizzazione rimanda innanzitutto all'*avventura* e all'*esplorazione*, [...] secondo un movimento che ci invita ad andare (a vedere) più lontano possibile, ma che ci lascia anche la possibilità di *fare marcia indietro*.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo* [2007], trad. di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008, pp. 19-25.

<sup>4</sup> Claudio Giunta, *Fare un manuale di letteratura per le scuole, e sopravvivere per raccontarlo*, «Internazionale», 2 ottobre 2016, web, ultimo accesso: novembre 2018, <https://www.internazionale.it/opinione/claudio-giunta/2016/10/02/fmanuale-letteratura-scuole-superiori>.

<sup>5</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 35.

## 2. Teoria in azione

È con questo spirito che ho deciso di invischiarmi io stesso in un progetto didattico. Dopo un insegnamento ventennale di Teoria della letteratura all'Università di Bologna, estenuanti processi di riforma, revisioni dei programmi dei corsi e vari esperimenti bibliografici, ho capito che mi serviva qualche supporto per fornire agli studenti, soprattutto quelli del triennio, una preparazione di base su una materia spesso molto tecnica della quale non hanno alcuna vera esperienza, salvo appunto le inutili e farraginose nozioni di narratologia malamente digerite a scuola. Ho quindi progettato un manuale di teoria della letteratura che facesse al caso: inventario preciso, articolazione chiara, bibliografia aggiornata, stile comunicativo snello e amichevole. Ma ho capito subito che non sarei riuscito a scrivere un manuale 'classico', un repertorio enciclopedico di concetti, categorie e nomenclature esposte in modo sistematico, con un approccio oggettivo e il tono autorevole dell'esposizione dottrinale. Avevo bisogno di posizionare il discorso, di metterlo in situazione: dovevo collocare innanzitutto me stesso, soggetto nella storia, fonte transitoria di un certo sapere; e poi dovevo legittimare la presa di parola su quel sapere, percepito ormai come un edificio pericolante, puntellato in nome del suo antico prestigio ma sempre più simile alle vestigia di un mondo scomparso che il nuovo mondo – cioè il mio, e soprattutto quello dei miei studenti – percepisce come un artefatto alieno.

Ne è nato un libro ibrido: un lavoro di sintesi scritto come un saggio di critica culturale, che illustra i concetti essenziali di un sapere prodotto nei secoli dal punto di vista di una determinata persona, in una determinata situazione, all'inizio del XXI secolo.<sup>6</sup> La scommessa era trasmettere l'approccio, l'orizzonte concettuale e la strumentazione analitica della teoria letteraria senza cautelarsi dietro la pseudo-neutralità dell'esposizione scientifica: era anzi uscire allo scoperto, assumere la parzialità dello sguardo, esibire la relatività dell'ancoraggio storico, il dubbio metodico, la perplessità epistemica, l'interrogazione sul senso e sulla funzione dell'educazione letteraria. Una messa a nudo del procedimento, come dicevano i formalisti russi, una forma di straniamento applicata alla manualistica universitaria. Non per niente il libro si apre con un capitolo intitolato *Letteratura oggi*: la mossa strategica di un discorso critico che tenta di mettersi in situazione, che prima di affrontare l'esposizione dottrinale cerca di capire 'dove sta' la letteratura oggi, qual è il suo ruolo nell'orizzonte sociale e culturale in cui ci muoviamo, tra la crisi irreversibile dell'umanesimo, l'avvento del capitalismo cognitivo, la babele degli altri media e l'impatto dirompente della rivoluzione digitale.

Non credo che sia un semplice artificio retorico, ma un tentativo di reagire alla situazione attuale della teoria e in generale del sapere sulla letteratura: un patrimonio non più garantito da alcun diritto di primogenitura culturale, un bene improduttivo che deve essere rinegoziato e rilegittimato alla luce delle enormi trasformazioni sociali, economiche, culturali e tecnologiche che hanno investito le società occidentali negli ultimi decenni. Le geremiadi sulla mutazione antropologica, la decadenza culturale, l'imbarbarimento civile o l'ignoranza dei giovani spostano solo il problema, o mancano del tutto il bersaglio: funzionano al massimo come sintomi di un trauma non elaborato, sepolto sotto fitti strati di falsa coscienza: nascondono cioè il fatto che si è aperta una faglia potenzialmente catastrofica tra una rappresentazione immaginaria, prettamente ideologica, e le reali condizioni di esistenza della letteratura nel sistema culturale contemporaneo. Perché sopravvive ancora (tra studiosi, intellettuali, insegnanti, ma anche in una porzione consistente del senso comune) una concezione tradizionale che valorizza il tratto sublime della letteratura, la sua natura disinteressata, la sua autonomia rispetto a logiche materiali e mercantili, ma in un

<sup>6</sup> Cfr. Federico Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018.

quadro storico e socio-economico in cui la letteratura è parte integrante del sistema, «una variabile del processo di valorizzazione del capitale cognitivo globale».<sup>7</sup> Se gli studi letterari sono in agonia, nota ancora Schaeffer, «non è perché il loro oggetto è minacciato dall'ondata di incultura, ma più semplicemente perché essi confondono il loro oggetto con una delle tante istituzionalizzazioni del passato».<sup>8</sup> In altri termini, si è esaurita o radicalmente trasformata una certa idea di letteratura che ha accompagnato il cammino della modernità, che ha plasmato il nocciolo identitario e pedagogico degli stati nazionali, ma che ormai ha poca ragione di essere. È anzi sorprendente che quell'idea continui in qualche modo a sopravvivere, pur in forme nostalgiche e residuali, di fronte a cambiamenti drastici che hanno modificato i nostri modi di vivere, pensare, percepire ed esperire il mondo. Quel che ci manca, come notava Remo Ceserani già nel 1999, «è un'analisi attenta degli effetti che sulla produzione letteraria, sull'insegnamento della letteratura nella scuola e nell'università, sulla ricerca critica e sull'attività militante stanno avendo le grandi trasformazioni economiche e sociali del paese e del mondo».<sup>9</sup>

È questo il quadro in cui ci muoviamo. Ed è qui, su queste sabbie mobili, che vale ancora la pena di rilanciare il progetto della teoria della letteratura, convertendo lo smarrimento del presente in una nuova opportunità cognitiva. Il primo passo, come sempre, è combattere il nemico storico della teoria, il senso comune,<sup>10</sup> che oggi vive il suo grande riscatto dopo il definitivo fallimento di «un programma critico, orientato sul modello della linguistica, che mirava alla fondazione di una scienza “forte” della letteratura»,<sup>11</sup> basata su paradigmi e protocolli affini a quelli delle scienze naturali. Se quel grandioso naufragio è stato anche salutare, la reazione antiteorica che ne è seguita ha finito appunto per rilegittimare la chiacchiera, il senso comune, l'impressionismo critico e quella che Mario Lavagetto ha chiamato «l'antropologia spontanea dei critici letterari», «vale a dire quello strano miscuglio di riflessioni sull'uomo, mezzo positive e mezzo filosofiche, che portano [...] a convertire il discorso sulla letteratura nel più generico e improbabile dei discorsi sul mondo o, peggio, sull'esperienza genericamente e universalmente umana del mondo».<sup>12</sup> I rischi sono evidenti, e non toccano solo questioni strettamente letterarie ma anche in senso lato *politiche*: quando si rimuove un tentativo di tipo illuministico come quello della teoria novecentesca «ci si espone alla restaurazione *tout court*, nel nostro caso [...] ci si espone troppo al ritorno di una critica di pura chiacchiera, di impianto idealistico o, peggio ancora, neo-mistico».<sup>13</sup>

C'è anche un altro rischio, non meno nefasto e ampiamente testimoniato dal panorama odierno della critica letteraria: saccheggiano i 'metodi' in modo acritico e strumentale, farne campionari *prêt-à-porter* o pacchetti di istruzioni per l'uso da impiegare a seconda delle circostanze. Così le scorie della grande stagione teorica che abbiamo alle spalle vengono riciclate come beni di scambio, quotati in una borsa valori in cui le azioni salgono e scendono a seconda dei casi (Bachtin e Benjamin stabili, Genette in picchiata, Foucault in lieve ribasso ecc.). Remo Ceserani ha descritto il fenomeno con un'immagine efficace e naturalmente molto postmoderna: il «supermercato dei metodi della critica»:

<sup>7</sup> Ugo Maria Olivieri, *Le teorie e i metodi*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2014, p. 307.

<sup>8</sup> Schaeffer, *op.cit.*, p. 15.

<sup>9</sup> Remo Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. XVIII.

<sup>10</sup> Ne è prova autorevole il libro sintomatico e capzioso di Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* [1998], trad. di Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>11</sup> Mario Lavagetto, *Introduzione*, in Id., *Il testo letterario: Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. XI.

<sup>12</sup> Mario Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 52.

<sup>13</sup> Raul Mordenti, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2013, pp. 121-22.

I “metodi” elaborati e offerti a modello nelle ondate successive dei movimenti critici della modernità, sono diventati degli strumenti o *utilities*, dei programmi di lavoro ad applicazione indifferenziata, distinti solo per l’etichetta, o la *griffe* brevettata. [...] Si va in giro per gli scaffali e i banconi e si decide di volta in volta di acquistare un pacchetto di metodi e strumenti di lavoro, li si infila nel cestino e li si porta a casa. Non molto tempo fa, nella mensa di una università americana, mi è capitato di seguire la conversazione, a un tavolo vicino, di due studenti iscritti a un dottorato di critica letteraria: «devo fare», diceva un giovane magro dall’aria intensa e nervosa a una sua compagna dolce e comprensiva, «un paper su *Variations on a Summer Day* di Wallace Stevens. Ho pensato di utilizzare un po’ di Bachtin, un po’ di Foucault, un po’ di Bourdieu. Cosa ne dici?». I metodi della critica sono diventati un semplice strumento da applicare e rimescolare a seconda dei casi, del tutto casualmente.<sup>14</sup>

Credo insomma che gli studi e gli insegnamenti umanistici abbiano ancora bisogno di una buona teoria della letteratura. Sicuramente ne avremmo un gran bisogno in Italia, dove il riflusso teorico e la crisi della critica hanno prodotto più che altro chiusura, smarrimento difensivo e grande revival di metodi tradizionali (filologia, storicismo, studio delle fonti). Ma anche all’estero, dove la ricerca è molto più vitale, il deficit di consapevolezza teorica (e spesso anche storica) indebolisce molte proposte, che rischiano di degenerare in fenomeni di moda e finire appunto sugli scaffali del supermercato dei metodi. Non che la teoria manchi di per sé, almeno se osserviamo i dipartimenti universitari del mondo anglofono in cui il termine *Theory* imperversa: *Critical Theory*, *Social Theory*, *Cultural Theory*, *Feminist Theory*, *Queer Theory* ecc. Spesso si tratta di progetti intellettuali seri, con una storia ormai decennale alle spalle e ottimi studi realizzati da studiosi e studiosi di prim’ordine. Altre volte invece sono mode effimere, accozzaglie di metodi empirici e gerghi critici guidati soprattutto dal marketing accademico, dal bisogno di brevettare una *griffe* per quotarsi in quello che ormai viene apertamente chiamato *il mercato intellettuale della ricerca*.

Quella che ci serve non è dunque una teoria astratta e dogmatica ma una *teoria in azione*, allergica ai grandi edifici dottrinali, calata nella storia, consapevole dei suoi assunti e limiti, attenta a declinare le nozioni e gli strumenti tecnici di questo sapere in forma strategica e pragmatica, in funzione di una migliore intelligenza dei testi e dei fenomeni culturali. Una teoria vaccinata dai virus totalitari del passato ma sempre al servizio di un progetto illuministico, contro tutti i tentativi di regresso scientifico e restaurazione culturale. È un connubio tra teoria e prassi che potrebbe anche ricucire il nesso tra discipline che l’assetto epistemico degli ultimi anni tende invece a separare, o addirittura a contrapporre: la poetica, la critica e l’ermeneutica; nesso che ho tentato di praticare nel libro con l’alternanza tra capitoli più strettamente manualistici e letture analitiche di testi esemplari.<sup>15</sup> Proviamo a vedere alcuni esempi.<sup>16</sup>

### 3. Esercizi di teoria (I): L’intertestualità spiegata ai bambini

Una teoria in azione, tra le altre cose, si preoccupa di storicizzare lo stesso pensiero teorico. Spesso la banalizzazione strumentale del supermercato dei metodi nasce proprio da una visione astorica, da un appiattimento delle tesi e dei concetti in un presente indifferenziato,

<sup>14</sup> Ceserani, *op. cit.*, pp. XIX-XX.

<sup>15</sup> Si tratta di quattro «Lecture» che seguono i quattro capitoli principali, analisi ravvicinate di testi campione in cui le questioni discusse trovano una sintesi e un momento di verifica. I libri analizzati, nell’ordine, sono *Underworld* di Don DeLillo, *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, *Fuoco pallido* di Vladimir Nabokov e *Il Master di Ballantrae* di Robert Louis Stevenson (cfr. Bertoni, *op. cit.*, pp. 43-60, 113-34, 187-208 e 257-76).

<sup>16</sup> I due paragrafi successivi riprendono e rielaborano in funzione di questo saggio alcune sezioni del libro, al quale rimando per una trattazione più articolata: cfr. Bertoni, *op. cit.*, pp. 173-82 e 264-76.

tipicamente postmoderno, che dissolve i contesti, le atmosfere culturali, i terreni filosofici e ideologici su cui sono germinati. Ad esempio, tutte le sciocchezze che sono state dette e che continuano a essere dette sulla tesi della morte dell'autore di Roland Barthes, quasi sempre enucleata in forma astratta e apodittica, ridotta all'osso di un idolo polemico, dimenticano che quel saggio esce esattamente nel 1968 e che è al tempo stesso, e soprattutto, un attacco al soggetto borghese, all'umanesimo capitalista, alla concezione proprietaria della cultura, all'individualismo delle merci e del consumo. Per non parlare della frettolosa, spesso disinformata e caricaturale liquidazione dello strutturalismo e della sua eredità: un trionfo di banalità, luoghi comuni e generalizzazioni, giudizi di seconda e terza mano che non si prendono la briga di tornare alle fonti, storicizzare i contesti, dedicarsi al dovere primario di chiunque si professi studioso di letteratura: una buona analisi del testo.

Proviamo allora a fare un breve esercizio di lettura incentrato su una delle nozioni teoriche più fortunate degli ultimi decenni, l'intertestualità, nozione tanto banalizzata quanto versatile e longeva, promossa spesso ad articolo di moda, sopravvissuta alla morte dello strutturalismo e del poststrutturalismo e capace di adattarsi a nuove condizioni ambientali, favorita dall'evoluzione recente delle tecnologie, dei modelli comunicativi e delle pratiche artistiche. Da alcuni decenni abitiamo spazi politici e culturali in cui spinte conservatrici e identitarie si scontrano con aperture all'alterità, disseminazioni dei saperi, moltiplicazioni dei codici e dei canali comunicativi, pratiche sociali ed espressive sempre più ibridate che trovano un supporto perfetto nella rivoluzione digitale e nello sviluppo di tecnologie informatiche basate su strutture di relazione di tipo reticolare, come quelle degli ipertesti o del World Wide Web. Non è un caso che l'intertestualità (e l'interdiscorsività) sia diventata strategica in molti filoni di ricerca della comparatistica, coinvolgendo anche la dimensione intermediale e transmediale, nodo teorico e strumento operativo di vari fenomeni che dominano l'immaginario (e il mercato) contemporaneo: riscritture, adattamenti, parodie, attualizzazioni del mito, transiti intermediali, *transmedia storytelling*, *fan fiction* ecc.

Conviene però non farsi travolgere dall'euforia del molteplice e sforzarsi sempre di capire e distinguere, articolando i concetti anche sull'asse della storia. A questo serve la teoria, nell'accezione flessibile e dinamica di cui parlavo prima: non un repertorio dogmatico di nozioni e tassonomie ma un modo di guardare, un generatore di domande, un bisogno di spingersi lontano per *andare a vedere*, e se necessario anche di fare marcia indietro.

Ora, quando i manuali devono spiegare che cos'è l'intertestualità, citano doverosamente il testo in cui il termine è stato introdotto per la prima volta, cioè il saggio di Julia Kristeva *Le Mot, le dialogue, et le roman*, pubblicato nel 1966. È un testo pionieristico in cui Kristeva divulga alcune intuizioni decisive di Michail Bachtin (i cui scritti cominciano a circolare faticosamente anche in occidente proprio in questi anni)<sup>17</sup> e le valorizza in funzione di un superamento dei metodi troppo statici dei formalisti russi, per fondare un modello teorico «in cui la struttura letteraria non è, ma *si elabora* in rapporto a un'altra struttura», «una concezione secondo cui «la "parola letteraria" non è un *punto* (un senso fisso), ma un *incrocio di superfici* testuali, un dialogo tra diverse scritture: dello scrittore, del destinatario (o del personaggio), del contesto culturale attuale o precedente».<sup>18</sup> Su questa base Kristeva osserva che lo statuto della parola letteraria si forma all'intersezione tra un asse *orizzontale* («la parola nel testo appartiene al tempo stesso al soggetto della scrittura e al destinatario») e un asse *verticale* («la parola nel testo è orientata verso il corpus letterario precedente o contemporaneo»). E nella coincidenza tra i due assi emerge un punto fondamentale:

<sup>17</sup> Bisogna però ricordare che i testi di Bachtin su cui lavora Kristeva sono le monografie su Dostoevskij e Rabelais, uscite in russo nel 1963 e nel 1965, e che dunque le mancano i numerosi saggi di estetica e teoria del romanzo pubblicati a partire dal 1975.

<sup>18</sup> Julia Kristeva, *Le Mot, le dialogue, et le roman* [1966], in Ead., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 83.

la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo). D'altronde in Bachtin questi due assi, che lui chiama rispettivamente *dialogo* e *ambivalenza*, non sono chiaramente distinti. Ma questa mancanza di rigore è piuttosto una scoperta che Bachtin è il primo a introdurre nella teoria letteraria: ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si installa quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge, quanto meno, come *doppio*.<sup>19</sup>

Questa è più o meno la *doxa*, la verità descrittiva che tutti (o quasi) conoscono e che viene replicata in discorsi di seconda, terza o quarta mano. Ma ecco la teoria sul banco di prova: attenzione ai dettagli, allergia ai luoghi comuni, esercizio paziente di quello che Stendhal chiamava *genio del sospetto*. La teoria come strumento euristico, postura critica e strategica per smontare le parole, rivoltare i concetti, portare in luce i presupposti impliciti di ogni discorso. In un saggio del 2004, Fredric Jameson l'ha paragonata a una sorta di «polizia del linguaggio», costante procedura di controllo e autoriflessione, «implacabile missione “cerca e distruggi” che prende di mira le inevitabili implicazioni ideologiche delle nostre pratiche linguistiche».<sup>20</sup> La teoria funziona appunto per *straniamento*, come dicevo prima: sovverte gli automatismi, scrosta la patina dell'ovvio, non riconosce meccanicamente i fenomeni ma ci costringe a vederli come per la prima volta; e così esplicita quell'insieme di rappresentazioni immaginarie, quel «sistema inconscio di giudizi di valore» che si annida anche sotto la descrizione apparentemente più neutrale, ossia ciò che chiamiamo *ideologia*.<sup>21</sup>

Se dunque torniamo al 'dialogo' tra Kristeva e Bachtin, vediamo che la *doxa* si ferma a un piano aneddotico e descrittivo: dimentica cioè di spiegare che Kristeva distorce consapevolmente il pensiero di Bachtin, lo contamina con alcune suggestioni ispirate alla linguistica strutturale di Saussure e lo orienta in funzione di una diversa idea di letteratura (e probabilmente del mondo). Un'omissione fatale per capire il ruolo che l'intertestualità gioca in questo contesto, soprattutto nell'ambito dello strutturalismo e dei suoi derivati, e anche per strappare al dominio del cliché o della caricatura le tesi radicali che ha alimentato: l'autore è morto, il lettore è un crocevia di codici, il testo è un mosaico di citazioni ecc. Del resto non serve molto: basta avere qualche cognizione non generica delle opere di Bachtin e dedicarsi, come dicevo, a una semplice analisi del testo, osservando ad esempio i dispositivi retorici dell'ultimo brano citato. Già le tre parentesi sono sintomatiche: Kristeva istituisce un'identificazione surrettizia tra *parola* e *testo* che non trova riscontro nella riflessione di Bachtin: «la parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo)». Ma è il punto saliente del discorso, dove viene introdotto il nuovo termine, a produrre uno slittamento logico decisamente capzioso: «Al posto della nozione di intersoggettività si installa quella di *intertestualità*». Dunque la nozione di *intertestualità* di fatto *sostituisce* («à la place de...») quella di *intersoggettività*, cosa che Bachtin non si sarebbe mai sognato di dire, quanto meno in questi termini.

Poco dopo, discutendo i concetti di *dialogo* e *dialogismo*, Kristeva aggiunge un'altra parola-chiave al sistema lessicale che sta costruendo: *scrittura*. I dispositivi retorici sono più o meno gli stessi: operatori fluidi («per meglio dire», «lascia il posto a») che fanno slittare i concetti su piani teorici molto diversi:

<sup>19</sup> Ivi, pp. 84-85.

<sup>20</sup> Fredric Jameson, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», vol. XXX, n. 2, 2004, p. 403-408.

<sup>21</sup> Terry Eagleton, *Introduzione alla teoria letteraria* [1983], trad. di Francesco Dragosei, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 20-22.



per Bachtin [...] il dialogo non è soltanto il linguaggio assunto dal soggetto, ma una *scrittura* in cui si legge *l'altro* (senza alcuna allusione a Freud). Così il dialogismo bachtiniano designa la scrittura al tempo stesso come soggettività e come comunicatività, o, per meglio dire, come *intertestualità*; rispetto a questo dialogismo, la nozione di «persona-soggetto della scrittura» comincia a sfumare per lasciare il posto a un'altra nozione, quella dell'«ambivalenza della scrittura» [...] Bachtin ha visto la scrittura come lettura del corpus letterario precedente, il testo come assorbimento e replica a un altro testo.<sup>22</sup>

Ora, il problema non è fare le pulci a una grande studiosa ma ricostruire criticamente la storia di un concetto di cui chiunque può avere una nozione generica (d'accordo, l'intertestualità è il rapporto tra un testo e altri testi), ma che ha implicazioni teoriche più profonde e che allude a una concezione precisa del testo, della letteratura, del linguaggio e della comunicazione umana in genere. Come sottolinea Graham Allen in un ottimo volume di sintesi, «l'intertestualità, come concetto, ha una storia di varie articolazioni che riflettono le distinte situazioni storiche dalle quali è emerso».<sup>23</sup> Chiunque abbia letto Bachtin sa infatti che nel suo pensiero c'è una forte matrice *intenzionale*. Il dialogismo presuppone un'interazione vitale e anche drammatica tra coscienze, persone, esseri umani, tanto che la differenza tra monologo e dialogo sta proprio in una diversa concezione del soggetto: la parola monologica reifica l'altro, lo tratta come un oggetto muto del proprio discorso, mentre la parola dialogica considera l'altro come soggetto, portatore di una visione del mondo diversa e spesso conflittuale (esemplarmente nell'autore-chiave per la riflessione di Bachtin, Dostoevskij). La parola *bivoca* o *eteroglossa* (che Kristeva chiama *ambivalente*) non è anonima e impersonale ma è il luogo di una tensione intersoggettiva, dove risuonano non solo diverse voci ma soprattutto diverse intenzioni, valutazioni, posizioni semantiche e ideologiche, quelli che Bachtin chiama *ideologemi*, cioè tracce di una visione del mondo sempre riconducibile a un soggetto (autore, lettore, personaggi, attori della pluridiscorsività sociale).

I rapporti dialogici sono profondamente originali e non possono essere ridotti né a rapporti logici, né a linguistici, né a psicologici, né a meccanici o ad altri rapporti naturali. Si tratta di un tipo particolare di rapporti di *senso*, membri dei quali possono essere soltanto *enunciazioni intere* [...], dietro le quali stanno (e nelle quali si *esprimono*) reali o potenziali soggetti del discorso, autori delle date enunciazioni.<sup>24</sup>

Nella rilettura di Kristeva, in piena cultura francese degli anni Sessanta, quando si sviluppa una nuova ideologia della scrittura teorizzata dal gruppo di «Tel Quel» (Derrida, Barthes, Sollers, Foucault, la stessa Kristeva), i *soggetti del discorso* spariscono e restano solo i *testi* intesi come campi di significazione anonima, impersonali crocevia di codici e tracce. *Intertestualità* diventa il nome di questa ideologia in cui la soggettività dell'autore, figura centrale di tutta l'estetica bachtiniana, si riduce «a un codice, a una non-persona, a un *anonimato*»:

L'autore [...] diventa un anonimato, un'assenza, un bianco, per permettere alla struttura di esistere in quanto tale. All'origine stessa della narrazione, nel momento stesso in cui l'autore appare, incontriamo l'esperienza del vuoto.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Kristeva, *op.cit.*, p. 88.

<sup>23</sup> Graham Allen, *Intertextuality*, London-New York, Routledge, 2000, pp. 58-59.

<sup>24</sup> Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe* [1979], trad. e cura di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, p. 315.

<sup>25</sup> Kristeva, *op.cit.*, p. 95.

#### 4. Esercizi di teoria (II): Perché mi identifico con il cattivo?

Spostiamoci ora dalla storia della critica all'analisi dei testi letterari, un ultimo esperimento per mettere alla prova la teoria. Il campione è uno dei romanzi più complessi e imprevedibili di Robert Louis Stevenson, *Il Master di Ballantrae* (1889), mirabile congegno narrativo che ha entusiasmato perfino un critico esigente come Henry James, che il 21 marzo 1890 scrive all'amico: «L'emozione più intensa della mia vita letteraria, come di quella di parecchi altri, è stata *The Master of Ballantrae*, puro e forte cristallo, ragazzo mio, lavoro di ineffabile e squisita arte».<sup>26</sup> James non era tipo da farsi suggestionare dagli ingredienti sensazionali che Stevenson utilizza a man bassa (guerre, pirati, naufragi, tesori sepolti, duelli notturni, resurrezioni misteriose ecc.). A colpirlo è soprattutto la qualità dell'esecuzione formale, quella finezza stilistica e compositiva che Stevenson riusciva magicamente a celare dietro una maniera apparentemente facile e ingenua. Ma l'arte è innanzitutto artificio, come sapeva bene lui stesso: nulla di meno naturale della scrittura; e lo stile non discende dall'ispirazione divina ma è lavoro artigianale, procedimento tecnico, capacità di scegliere e concatenare le parole. Lo spiegava proprio a James in una lettera di qualche anno prima:

La gente crede che sia la «materia» che conti. Pensano, ad esempio, che i prodigiosi, delicati pensieri e sentimenti in Shakespeare colpiscano di per se stessi, non si rendono conto del fatto che un diamante mal polito non è che una pietra, credono che le situazioni accattivanti o i buoni dialoghi nascano dall'osservazione della vita. Non riusciranno a capire che, invece, li si prepara con deliberato artificio e vi si arriva a furia di dolorose soppressioni.<sup>27</sup>

Benché sbornie tematiche, contenutismi di ritorno e svolte culturaliste abbiano screditato l'analisi formale, una piena comprensione di un romanzo come questo, capolavoro di ambiguità e densità semantica, non può prescindere da un esame attento di quelle che lo stesso Stevenson chiamava «le molle e i congegni meccanici su cui si basa qualunque forma artistica».<sup>28</sup> In particolare, è decisivo mettere a fuoco un procedimento che avrà più ampia fortuna nel romanzo novecentesco, ma che qui Stevenson gioca con un anticipo di qualche decennio: la *narrazione inattendibile*, scivolosa nozione teorica che dopo la prima formulazione di Wayne Booth e le successive messe a punto in ambito semiotico ha visto nuovi sviluppi in anni recenti, anche con maggiore attenzione ai processi cognitivi della ricezione.<sup>29</sup> Raccogliere e decifrare i segnali che incrinano l'autorità della voce narrante,

<sup>26</sup> Henry James, Lettera del 21 marzo 1890 a Robert Louis Stevenson, in Henry James e Robert Louis Stevenson, *Amici Rivali. Lettere 1884-1894*, trad. di Lucio Angelini, Milano, Archinto, 1987, p. 51.

<sup>27</sup> Robert Louis Stevenson, Lettera dell'8 dicembre 1884 a Henry James, *ivi*, p. 14.

<sup>28</sup> Robert Louis Stevenson, *A proposito di alcuni elementi tecnici dello stile letterario* [1884], in *Id.*, *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, trad. di Daniela Fink, Palermo, Sellerio, 1987, p. 179.

<sup>29</sup> Per la prima formulazione del concetto si veda Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa* [1961], trad. di Eleonora Zoratti e Alda Poli, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, pp. 164-65 e 313. Ulteriori messe a punto in Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. di Elisabetta Graziosi, Parma, Pratiche, 1987, p. 255. Le riflessioni successive, come nota Dan Shen nella voce «Unreliability» in *The Living Handbook of Narratology* (a cura di Peter Hühn *et al.*, Hamburg, Hamburg University Press, 2013, ultimo accesso: novembre 2018, <<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Unreliability>>), tendono a suddividersi in due principali filoni: «l'approccio retorico» e «l'approccio costruttivista/cognitivista». Nel primo, più legato all'eredità di Booth, rientrano ad esempio gli studi di James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca, Cornell University Press, 2005; *Id.*, *Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of «Lolita»*, «Narrative», vol. XV, n. 2, 2007, pp. 222-38. Il secondo filone è legato soprattutto agli studi di Tamar Yacobi, *Fictional Reliability as a Communicative Problem*, «Poetics Today», vol. II, n. 2, 1981, pp. 113-26; *Ead.*, *Package Deals in Fictional*

giocando il ruolo di un lettore sospettoso, è infatti l'unico modo per sfuggire alla trappola interpretativa allestita da Stevenson e decostruire quella visione semplificata del 'doppio' che spesso inchioda anche *Dr Jekyll e Mr Hyde* a letture scolastiche e convenzionali. In questo modo, l'impianto manicheo esplicitamente costruito dal discorso (due fratelli, due narratori, il bene e il male, la tragedia e il *romance*, il cronotopo domestico e quello avventuroso) viene eroso dallo sviluppo della trama e dalla sottile ironia con cui Stevenson scredita dall'interno le sue voci narranti, mentre il personaggio del Master assume un rilievo e una complessità che nessuna categoria di giudizio riesce a inquadrare. È questo il senso profondo del romanzo, il suo vero «tema»,<sup>30</sup> anche se capirlo non è facile: servono attenzione, dedizione ai piccoli indizi e capacità di sottrarsi a quel vischioso patto narrativo che il narratore principale, Mackellar, tenta di farci sottoscrivere fin dall'inizio:

Da tempo il mondo attende di conoscere tutta la verità su questa vicenda singolare [...]; non è più in vita nessuno meglio di me capace di chiarire le cose, e altrettanto desideroso di narrarle fedelmente. Ho conosciuto personalmente il Master; possiedo un memoriale autentico su molte fasi segrete della sua vita; fui quasi l'unico compagno che ebbe con sé durante la sua ultima traversata in mare; successivamente, partecipai a quella spedizione invernale su cui sono fioriti tanti racconti; ed assistetti infine alla sua morte.<sup>31</sup>

Sorvolo ora sui molteplici segnali che Mackellar dissemina alle sue spalle: non solo lapsus, tic linguistici, contorsioni retoriche o mistificazioni capziose, ma anche limiti cognitivi ed emotivi – grettezza, avidità, risentimento di classe, ottusità affettiva, manicheismo, misoginia – che lo rendono singolarmente inadeguato a rappresentare un mondo narrativo così complesso come quello architettato da Stevenson (o dall'autore implicito, come direbbe Booth). Tutto fa di lui il personaggio meno adatto a raccontare la storia, nonostante i suoi proclami iniziali. Suo compito paradossale è «non capire quello che sta accadendo, [...] registrare con occhi afflitti e diligenti il mostruoso miracolo, senza intenderlo».<sup>32</sup> E mentre la vicenda procede in un crescendo di tensione, stupore e densità tragica, fino agli inverosimili capitoli finali ambientati nelle terre selvagge del Nordamerica, la figura del

*Narrative: The Case of the Narrator's (Un)Reliability*, «Narrative», vol. IX, n. 2, 2001, pp. 223-29; Ead., *Authorial Rhetoric, Narratorial (Un)Reliability, Divergent Readings: Tolstoy's «Kreutzer Sonata»*, in *A Companion to Narrative Theory*, a cura di James Phelan e Peter J. Rabinowitz, Malden, Blackwell, 2005. Sempre in una prospettiva cognitivista, ma con tentativi di sintesi rispetto all'approccio retorico, si collocano i lavori di Greta Olson, *Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators*, «Narrative», vol. XI, n. 1, 2003, pp. 93-103, e soprattutto di Ansgar Nünning, «But why will you say that I am mad?». *On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction*, «AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik», vol. XXII, n. 1, 1997, pp. 83-105; Id., *Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses*, in *Transcending Boundaries: Narratology in Context*, a cura di Walter Grünzweig e Andreas Solbach, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1999; Id., *Reconceptualizing the Theory and Generic scope of Unreliable Narration*, in *Recent Trends in Narratological Research*, a cura di John Pier, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 1999, pp. 63-84, ultimo accesso: novembre 2018, <<https://books.openedition.org/puf/3950>>; Id., *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches*, in *A Companion to Narrative Theory*, cit. Per uno sguardo d'insieme si veda anche Meir Sternberg e Tamar Yacobi, *(Un)Reliability in Narrative Discourse: A Comprehensive Overview*, «Poetics Today», vol. XXXVI, n. 4, 2015, pp. 327-498.

<sup>30</sup> Su questa concezione del tema, non contenutistica ma ermeneutica, si vedano le intuizioni sempre valide di Daniele Giglioli, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia, 2001.

<sup>31</sup> Robert Louis Stevenson, *Il Master di Ballantrae* [1889], trad. di Giovanni Baldi, Milano, Garzanti, 2000, p. 9.

<sup>32</sup> Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 30.

Master cresce in statura umana e complessità psicologica, rivelando contraddizioni e sfumature che non potrebbero mai rientrare in un ordinato bilancio del bene e del male.

È dunque nell'opzione formale del narratore inattendibile che converge il problema filosofico al centro del libro, la verità, intesa non in termini astratti ma calata appunto nella retorica del discorso narrativo, nella complicata struttura a cornice, nell'impianto polifonico, nel punto di vista multiplo, in un sofisticato circuito comunicativo che coinvolge vari soggetti e che chiede al lettore uno sforzo interpretativo particolare. Al tempo stesso, un'analisi testuale guidata dalla teoria ci permette di spiegare in modo articolato un fenomeno sperimentato da molti lettori di questo libro, cioè il sentimento di empatia negativa nei confronti del Master di Ballantrae, presentato ostinatamente come un personaggio malvagio o demoniaco ma non certo riducibile al banale *villain* di tante narrazioni, figura oscura e carismatica che nessuna categoria assiologica riesce a incasellare. Sono le domande di fondo a cui la teoria tenta di fornire un'articolazione razionale: perché il tizio che racconta la storia sta cercando di ingannarmi? Perché mi identifico con un personaggio che dovrebbe essere il cattivo? È possibile dire la verità su un essere umano?

È così che possiamo filtrare la massa di materiali inerti trasportati dal libro e cogliere le questioni decisive: lo statuto problematico del personaggio, la natura sfuggente della verità e il conflitto tra essere e apparire, tra l'oscura insondabilità della natura umana e il resoconto imperfetto che tentiamo di darne attraverso il discorso. In questo, *Il Master di Ballantrae* rivela tutta la sua portata filosofica di romanzo sulla conoscenza, sull'impossibilità di giungere a una piena comprensione della vita umana. Perché al di sotto della trama, della storia scozzese, dell'odio tra due fratelli, delle contese dinastiche di una famiglia, delle avventure mirabolanti e dei piccoli maneggi con cui diamo forma al quotidiano, ci sono domande più profonde che risuonano in ogni ingranaggio della macchina narrativa, nel gioco dei punti di vista, nella tessitura dei temi e nelle opzioni stilistiche: che cos'è un uomo? Chi sono io? Dov'è il punto di connessione tra il mio essere e il mio apparire nel mondo?

Ed è proprio per rispondere a domande come queste, rifiutando le scorciatoie del senso comune o dell'antropologia clandestina, che serve ancora la teoria della letteratura.