

Capitolo primo

Soggettività e romanzo: quando il lettore non è blasé¹

1. Scrittura, intimità, romanzo

Molti dei saggi e degli apparati contenuti nei primi due volumi dell'opera *Il romanzo* curata da Franco Moretti (2001-2002) insistono nel sottolineare il ruolo centrale che ha avuto il romanzo nell'“invenzione” della soggettività moderna, in quel movimento di lunga durata che porta alla progressiva scoperta, conquista e colonizzazione dello “spazio interiore”.

Nelle sue *Riflessioni antropologiche sul narrare*, Jack Goody, ad esempio, si distanzia dall'affermazione, condivisa da molti, che il romanzo moderno sia “fondamentalmente una conseguenza dell'invenzione della stampa alla fine del XV secolo”. A suo avviso la modalità *narrativa*, che precede il romanzo in quanto tale ma al tempo stesso *non* è una forma espressiva universale, si sviluppa, nella modalità tipica che verrà poi enfatizzata e portata a compimento dal romanzo, in conseguenza alla scrittura:

La cesura è quindi per me rappresentata dall'avvento della parola scritta. La scrittura prende forma in privato. Nel privato scriviamo un'autobiografia, o un diario, e questo ci permette di evitare il problema della comunicazione diretta con il pubblico e ci protegge da eventuali interruzioni: disponiamo di tutta la tranquillità e l'agio necessari. (...)

Non è difficile capire perché la narrazione sia stata incoraggiata dalla scrittura. Lo scrivere pone automaticamente una distanza tra chi racconta e il suo pubblico, e questo fa una grande differenza. Sia che racconti sia chi legge ha il tempo di riflettere su quello che sta facendo. Un foglio bianco e una penna rappresentano un invito a mettere insieme una narrazione, strutturando dei ricordi o inventando dei fatti immaginari. Si comincia in testa alla pagina e si procede sino al fondo, poi si passa a quella successiva. Non si viene (quasi mai) interrotti né mentre si scrive né mentre si legge. Invece il discorrere umano funziona in modo ben diverso; chi parla viene interrotto di continuo, perché – tranne che nei contesti autoritari – il discorso è dialogico, interattivo (Goody 2001, p. 31).

Nella sua ricostruzione della genesi del romanzo – che qui non discuteremo – Goody intreccia alcune delle questioni che ritornano quasi ossessivamente nel Discorso *sul* romanzo. Il suo statuto veridittivo, anzitutto, e cioè quel suo “raccontare storie” ambiguo rispetto all’aderenza ai fatti “reali”, che porterà col tempo alla messa a punto teorica del concetto di *fiction* come “racconto verosimile di fatti di invenzione”, poi all’idea che esso possa essere conduttore malgrado tutto di una *sua* verità: verità narrativa per l’appunto, e non storica. Lo attesta la definizione di Pierre-Daniel Huet, nel suo *Trattato sull’origine dei romanzi* (1670): “Storie finte d’avventure amorose, scritte in prosa con arte, per il piacere e l’istruzione dei lettori”. L’idea stessa che possano esistere gradi o forme diverse, e quel che è peggio autonome, di *verità*, non va e non è andata da sé, soprattutto in ambienti ancora profondamente dominati dalla legge dell’autorità dei pochi sui molti, e dunque sul singolo. Più semplice mettere allora in guardia proprio dalla generale capacità romanzesca di *far apparire* reale o vero ciò che non lo è, siano fatti o, quel che più importa, siano significati che emergono dall’inanellarsi di questi fatti.

La citazione seguente, sempre di Goody, riassume un'altra serie di parole chiave del dibattito sul romanzo:

Con il Rinascimento e con l'invenzione della stampa, i romanzi secolari si affermarono definitivamente, pur essendo spesso ridicolizzati, considerati adatti solo a donne sfaccendate, non certo a uomini seri, e accusati di esercitare un'influenza negativa sui lettori (Goody 2001, p. 35).

Sull'opposizione donne/uomini (che racchiude quella più sottile fra le donne "sfaccendate" e le altre), e sul problema della temuta efficacia dei romanzi (che probabilmente sarebbe stata volentieri estesa alla lettura *tout court*, dagli stessi custodi delle anime e degli intelletti altrui), Goody si sofferma convincentemente soprattutto quando cita l'autorità degli stessi romanzi, che di tutto ciò, meta-romanzescamente, si sostanziano. La storia del romanzo è una miniera, per la fortuna degli storici della lettura a corto di documenti di prima mano, di storie di lettori di romanzi, racchiuse in modo emblematico fra due monumenti nel loro genere: *Don Chisciotte* da un lato e, qualche secolo dopo, *Madame Bovary*.

L'idea della scrittura/lettura come atto intimo, di prima esplorazione di sé, la pagina bianca come "segreta stanza", conserva comunque intatto tutto il suo fascino, radicata com'è nell'esperienza vissuta ancora da ognuno di noi. Così come è ancora facile pensare a una forma specifica dell'essere del libro legata al suo divenire di facile trasporto e di facile occultamento. Dunque veicolo e custode insieme della "segretezza di un contenuto" dispiegabile nel tempo solo a partire da un atto cosciente, dal momento in cui la lettura silenziosa è divenuta una pratica diffusa, e con i tratti di un'attività solitaria, quasi naturalmente destinata a essere conduttrice di introspezione e proiezione immaginaria di sé, spesso in conflitto, in alternanza o almeno nelle pieghe rispetto alle esigenze del mondo e della (grama) realtà.

Il grande lavoro di *messa in forma* della soggettività prodotto dal romanzo può essere certo ripercorso e riproposto da punti di visione e secondo accentuazioni differenti². Ma è in particolare nel discorso sull'amore e dell'amore, protagoniste soprattutto le donne, quasi pariteticamente distribuite nel campo della scrittura oltre che nella lettura (cfr. Bürger 2001; Sarlo 2002), che sembra esercitarsi la messa a punto di una geografia passionale: quella forma del contenuto, continuamente e faticosamente riattraversata e rielaborata, che costituisce uno dei grandi campi di coltura della narrazione moderna e postmoderna, certo non solo romanzesca o scrittorica.

In essa, rispetto alla secca lista di azioni e di trasformazioni di stato della narrazione tradizionale e folclorica, alle determinazioni tutto sommato "semplici" dell'eroe e del suo antieroe, si espandono progressivamente e a dismisura le dimensioni costitutive dell'interiorità e della soggettività, quella cognitiva – o dell'interrogazione sul *sapere* – e quella passionale – o dell'interrogazione sull'impatto del *sentire* sul proprio vivere e il proprio agire. Con un effetto-soggetto paradossale: tanto più si mette a nudo e si disvela a se stesso, il soggetto si scopre non uno ma molti, supporto corporeo di conflitti e contraddizioni, alla ricerca di conciliazioni sempre difficili.

Non va dimenticato che la passione si fa progressivamente spazio nel romanzo anche e soprattutto dal momento in cui sembra "perdere" di dignità nel suo ambito di riflessione originario, quello filosofico, dove, ad esempio a partire da Hobbes (1588-1679), pare indebolirsi la dicotomia antica e fondamentale che oppone il *pathos* al *logos*, e subordina il primo al secondo, e quando da marchio di *passività* per il soggetto la passione viene viceversa riconosciuta come motore di ogni sua *attività*, o addirittura come il principio vitale dello sviluppo tanto degli individui che delle nazioni:

(...) il semantismo del passionale, registrando questa tensione, fa saltare il senso filosofico della nozione fissata dalla tradizione razionalista e contribuisce al rigetto della sua dignità filosofica. E, a una lunga carriera nel linguaggio filosofico, succede una lunga carriera letteraria che impregna il linguaggio corrente e le concezioni comuni. I campi non filosofici (arte, poesia, politica, linguaggio ordinario), in effetti si sono impadroniti della passione nel suo senso positivo, mentre i trattati di morale, in linea con la tradizione classica e razionalista (in particolare stoica) si sono ripresi la critica filosofica alle passioni, trasformandola in censura (Korichi 2000, p. 15).

È interessante notare come la stessa semiotica del testo, al momento di aprire il vasto cantiere dello studio della dimensione affettiva e passionale della significazione, destinato a rinvigorire e dinamizzare, quando non a reinventare, la logica del racconto³, sia andata a scegliere come primi oggetti di analisi alcuni grandi “classici” romanzeschi, che potremmo rimettere in fila cronologicamente, per drammatizzare il discorso su quel nesso forte tra passione e romanzo che essi portano avanti. E questo al di là di quel generalissimo “percorso patemico canonico”, la forma tendenzialmente “invariante” che hanno aiutato a disimplicare per articolare con preveggenza le manifestazioni narrative della passione. Fatte di improvvisi risvegli sensorii e affettivi, di identità conflittuali che predispongono i soggetti a una passione anziché a un'altra, di pivot patemici in cui il soggetto entra in contatto con ciò che lo turba, ne viene stravolto e riarticolato, fissa le figure del suo sentire, e poi ancora dell'irrompere dell'emozione, dell'emergere nel corpo “senziente”: attraverso soprassalti, tremiti, convulsioni in cui si esprimono le conseguenze singolari, i caratteri di sopportabilità e insopportabilità di questi esperimenti senti-mentali. Emergere corporeo che è anche e soprattutto tradimento sensibile, liquefarsi istantaneo di ceree maschere sociali, e dunque

evento osservabile, suscettibile di essere *valutato* e *misurato* da freddi occhi esteriori. L'ultima e decisiva fase messa in luce dal percorso passionale è quella della *moralizzazione*, individuale e sociale, che cerca di contenere il possibile diffondersi della passione per *contagio* attraverso opportuni dosaggi antidotici: "la moralizzazione dell'affettività sanziona in qualche modo il reinserimento nella collettività e il mondo dell'azione, per un soggetto provvisoriamente perduto nelle sue tensioni interiori" (Fontanille 1999, p. 83).

2. Geografia delle passioni: carte e percorsi

Prendiamo Madeleine de Scudéry e Madame de La Fayette: contemporanee, frequentavano gli stessi *Salon*, erano entrambi scrittrici. I critici vedono però anni luce fra i loro romanzi: farraginosi e in costume quelli della prima, mentre la seconda "inventa" con fulminante tempismo l'analisi psicologica, nella *Principessa di Clèves* (1678).

Eppure la Scudéry lavora altrettanto, come le riconosce anche Christa Bürger (2001), a "dar spazio" a una soggettività femminile. Lo fa, ad esempio, letteralmente, con un'invenzione toccante, che le guadagna una fama spesso solo mondana: *La Carta del Tenero*, una carta geografica immaginaria, che stabilisce le regole di un'utopia del sentimento e dei rapporti fra uomo e donna, senza interesse per l'istituzione matrimoniale, ma con grande attenzione a quanto può sostenere la "tenerezza" cui aspira⁴. E che nasce anche da una riflessione esplicita, iscritta nel romanzo, *La Clelia* (1654-60), che letteralmente genera la figura della Carta, tanto quanto è a sua volta generato dal sistema delle passioni cui la Carta dà rappresentazione. Anziché esprimere le proprie preferenze sentimentali con una lettera, come ci si aspetta da lei, e comprometersi con la scelta di *uno* dei suoi pretendenti, l'invio

della protagonista alla sua comunità immaginaria è un risalire di colpo dalla *parole* a una sua *langue* del sentimento, se così si può dire, ed è un passaggio in forma di *figura*, non di arido trattato, dove dunque, almeno in linea di principio, sensibile e intelligibile non si scontrano ma caso mai si integrano in quello che appare a tutti gli effetti come un “modello ridotto”, un manufatto creativo e al tempo stesso concreto per pensare l’astratto (Pezzini 1998). Una caratteristica, questa, che segna una differenza importante fra il Discorso sulle passioni portato avanti dal romanzo e quello concettuale, della Legge e del Pensiero in tutte le sue forme: spesso i romanzi esprimono in forma figurativa qualcosa che l’apparato concettuale del loro tempo non è ancora in grado di articolare direttamente⁵.

L’altra strategia romanzesca, messa invece a punto da Madame de La Fayette, è come si diceva quella dell’*analisi*, una sorta di traduzione permanente degli stati d’animo dei personaggi, suscitati dalle diverse situazioni incontrate, in un linguaggio che specifica i continui conflitti interni al soggetto preso dalla passione, che nel caso della *Principessa di Clèves* sono in parte riconducibili alla frizione più generale fra le regole che impone la vita di corte e quelle che presiedono alla condotta individuale, e in parte rappresentano assai bene lo sgomento di chi scopre in sé emozioni inaspettate. Romanzo di sguardi, è stato più volte osservato, dove la circolazione del sapere avviene a colpi di svelamenti involontari e di giochi ottici di varia forma, che rendono visibile ciò che dovrebbe rimanere segreto. La comunicazione linguistica diretta – in particolare fra i due innamorati – è invece il più possibile evitata, salvo la plateale confessione, del tutto “fuori codice” e dagli esiti drammatici, che la principessa fa del suo amore per Nemours – il quale è nascostamente presente – al marito.

Non è solo l’opposizione fra il sociale e l’individuale che si gioca e si mette a punto, ma anche quella fra maschile

e femminile: come osserva Jacques Fontanille nella sua analisi, tanto Nemours in tutta la vicenda appare “aperto” alla fortuna, tanto la principessa si sente invasa e minacciata nel suo spazio: mentre il principe, per tutto il romanzo, è come se si dirigesse costantemente verso il centro del suo desiderio, pronto a sempre nuove *intrusioni* (indiscrezioni, dichiarazioni intempestive, forme di voyeurismo, visite importune ecc.), la principessa non smette mai di tentare di *richiudere* il proprio territorio, per evitare il disordine che la assale (Fontanille 1999, pp. 63-69).

E la soluzione escogitata dalla Principessa di Clèves per rendere immortale il proprio amore e per difendersi dalla passione “troppo umana” del duca di Nemours è trovata nel costruire lo spazio della passione come una propria *riserva* interna: da cui la scelta del ritiro dal mondo, della clausura, forma paradossale ed estrema di libertà.

Le figure della *chiusura*, di cui la clausura, il chiostro, sono manifestazioni spaziali estreme, sono in effetti profondamente affini alla passione amorosa nei suoi aspetti di “ossessione”: assedio e possessione, il soggetto vi si effonde ma al tempo stesso vi si dibatte senza posa né scampo. Un altro esempio canonico che ancor più direttamente mette in relazione la passione e la scrittura è costituito dalle *Lettere di una monaca portoghese* (1669), studiate da Denis Bertrand, in cui l'effetto-soggetto e la questione dell'identità sono potentemente sollecitati dal conflitto tra il soggetto epistolare – dialogico, situato sulla dimensione dell'intersoggettività – e viceversa il soggetto amoroso, che tende a cancellare il primo e il suo appello all'altro per concentrarsi sulla sua mancanza e fondare su di essa, in qualche modo, la propria autonomia. La lettera diventa il luogo di costituzione del soggetto amoroso, il luogo in cui, in nome dell'assenza dell'oggetto amato, il soggetto amante articola però la sua stessa ragion d'essere e trova espressione dinamica al proprio stato (Bertrand 1991; 2000).

3. *Il romanzo epistolare*

La lettera e il romanzo intrecciano strettamente i loro destini: o meglio, il destino della lettera è fondamentalmente romanzesco. Lettere perdute, inviate, ritrovate, lette per errore, mai spedite, sottratte, scambiate. Anche Paul Ricoeur ha letto l'affermarsi del romanzo epistolare inglese (in particolare *Pamela* (1740-42) e *Clarissa* (1748) di Richardson) proprio come la scelta, nel quadro di una forte preoccupazione per una "verosimiglianza" che appariva ormai compromessa dall'uso delle convenzioni letterarie tradizionali, della ricerca di un artificio in grado di restituire l'impressione di una "prossimità estrema tra la scrittura e il sentimento", favorita dall'uso preferenziale del tempo presente nell'emergere dell'enunciazione:

Il procedimento permetteva di far condividere al lettore la situazione psicologica presupposta dal ricorso stesso allo scambio epistolare, cioè il sottile intreccio di riserbo e di effusione che occupa l'animo di chi decide di confidare alla penna l'espressione dei suoi sentimenti intimi – cui risponde dalla parte del lettore un intreccio non meno sottile tra l'indiscrezione dello sguardo attraverso il buco della serratura e l'impunità di una lettura solitaria⁶.

Nello scambio epistolare il momento dei fatti vissuti, il momento dell'enunciato, è costantemente intrecciato al momento dell'emergenza della loro enunciazione: la lettera si presenta come uno spazio testuale in cui elettivamente si manifesta la pluralità dell'Io che si enuncia, e la complessità delle configurazioni che possono assumere le sue diverse istanze, rivolte a un Tu. Per il tramite della lettera e delle sue modalità di interpellazione il "terzo escluso", il lettore, è in realtà direttamente installato nella scena delle passioni altrui nel momento stesso in cui coloro che, nella finzione romanzesca, le vivono, le mettono in gioco, se non in forma. Ed è uno spettatore/testimone

molto ravvicinato – forse anche un diretto sperimentatore, attraverso il contagio che emana dalla scrittura appassionata e il gioco dei ruoli che essa prevede.

La strategia adottata da Rousseau nella *Nuova Eloisa* è così di raffreddare, di quando in quando, la scala delle temperature fra i due protagonisti – chi scrive/chi legge – introducendo e frapponendo altri corrispondenti, prodighi di lenitivi sentimentali o di superiore consapevolezza. Il che potrebbe tradursi, per il lettore, nell'addestramento a osservare le cose che succedono da diverse prospettive, scampando in parte ai piaceri e ai tormenti di una prossimità eccessiva.

Molte sono però anche le lettere scritte dai lettori agli autori di romanzi epistolari, come quelle accuratamente conservate proprio da Rousseau in seguito alla pubblicazione della sua *Nuova Eloisa* (1761), che ci servono per toccare un altro aspetto della questione, quella dell'*efficacia* del romanzo. Il quale, non solo ha offerto nel corso dei secoli modelli *del* sentire, ma, più decisamente, ha offerto anche modelli *per* sentire. “I lettori rousseauiani s’innamoravano, si sposavano e allevavano i figli immergendosi nella carta stampata”, ha notato Robert Darnton nel suo saggio sulla costituzione della sensibilità romantica, senza parlare delle lacrime versate per la fine romanzesca dell'eroina, Julie, o del lutto corale provocato dalla morte reale dello stesso Jean-Jacques. Tutte testimonianze della centralità dell'opera letta nella vita di questi lettori, e del carisma del loro autore. Una delle ipotesi formulate per spiegare questo fenomeno di culto riguarda la forte relazione pedagogica sollecitata dallo stesso Rousseau, che avrebbe tentato di insegnare a leggere ai suoi lettori in modo da toccare la vita interiore. In aperta rottura con la letteratura in quel momento convenzionale, egli avrebbe trasformato il rapporto fra lettore e scrittore: “È probabile che il suo pubblico applicasse un antico stile di lettura a nuovi materiali, al romanzo in particolare”: e cioè che Rousseau –

o per meglio dire il complesso dispositivo di simulacri testuali che seppe produrre – riuscisse a ottenere dai suoi lettori che leggessero le sue opere come un tempo si leggevano i testi sacri, “per assimilare la parola di Dio senza intermediari” (Darnton 1984, p. 289).

Una lettura, dunque, che riconosce fortemente l'autorità del libro e del suo autore: una lettura che oggi ci appare ingenua, preteorica, preda di quell'*affective fallacy* da cui i New Critics ci hanno così severamente vaccinato, quel che chiameremmo un tipico “uso” del testo, da distinguere da un'effettiva – e necessariamente più fredda – “interpretazione”.

Quel che suggerisce Darnton è d'altronde proprio che il “modello” di lettura proposto da Rousseau nei suoi testi ne richiedesse appunto l'“uso”: in altre parole la sua produzione testuale mirava più a cambiare il campo dei valori e di conseguenza i costumi di vita dei suoi lettori che non a proporsi come fatto letterario, oggetto di una valutazione disgiunta da un'eventuale adesione (v. *infra*, capitolo secondo).

4. La lettura come contagio

Le enunciazioni di Rousseau sintetizzano bene alcuni dei termini principali della lunga polemica sul romanzo, che ne accompagnerà le fortune. Sottolineando la persecuzione e la condanna da parte dell'autorità religiosa della “libertà di immaginare” di cui i romanzi erano evidenti conduttori, Walter Siti cita fra i motivi per cui il romanzo appare a lungo “un genere che si vergogna di se stesso” proprio la consapevolezza di poter produrre devastazioni psicologiche nei lettori, di alcune delle quali, assai famose, Stefano Calabrese dà a sua volta un ampio resoconto, ricostruendo la storia delle patologie romanzesche (Siti 2001; Calabrese 2001).

All'epoca della loro ascesa proliferanti, spesso di cattiva qualità o autoreferenziali, i romanzi, secondo l'accusa generale che viene loro mossa di abbassare il livello culturale, "promuovono la curiosità e il pettegolezzo a scapito della "littérature savante". Disabitmano a pensare: "non si rilegge un romanzo" (Siti 2001, p. 133). E d'altro canto è proprio la "mancanza di onore del romanzo / a spingerlo/ nei territori paludosi dove gli altri generi non osano", ispirandosi ad esempio ai fatti di cronaca come "romanzo potenziale", aprendo uno spazio nuovo fra l'informe accidentato della vita e il campo astratto della bellezza, uno spazio che contribuirà a far progressivamente assurgere la forma narrativa a forma "configurante" per eccellenza.

Le problematiche che ruotano attorno al romanzo sembrano dunque collegate proprio dalla sua capacità di "avere presa", dalla forza-capacità di assorbimento e di trasformazione del soggetto attraverso il *sentire*, giustamente più che non il *pensare*: una efficacia simbolica che sembra saltare alcuni meccanismi di controllo – interni ma soprattutto esterni – del soggetto, tradursi in azione anziché in riflessione.

Stefano Calabrese mette in evidenza come anzitutto la fine di una "ricezione programmata", e cioè controllata, apra il campo alla possibilità che la lettura diffusa si svolga all'insegna di un'adesione illimitata e soprattutto priva di filtri:

Ma la duplice competenza del leggere e dello scrivere (spesso, solo la prima) convive forzatamente con uno iato tra decifrazione e comprensione, in cui l'accesso al senso è ostacolato dalle abituali procedure in atto entro la cerchia di questa *restricted literacy*: decontestualizzazione, semplificazione semantica, parcellizzazione tematica di un testo ritenuto solo in alcune parti limitano sensibilmente gli utili d'esercizio intellettuale e rendono quasi pernicioso la circolazione dei libri (Calabrese 2001, p. 568).

Ancora e sempre entra in gioco così la difficoltà a percepire la linea di discriminazione fra finzione e realtà, o meglio sarebbe dire la difficoltà a operare *trasposizioni* tra i due ambiti, se è vero che il romanzo ha pur sempre nutrito le sue ambizioni nei confronti della seconda, proprio facendo aggio sulle risorse della prima.

La storia dell'efficacia romanzesca, spesso indesiderata e perturbante, nella ricostruzione di Calabrese mette in luce il gioco appassionante dei ruoli assunti dai diversi attori: gli autori, sotto accusa ma anche molto venerati, progressivamente consapevoli dei loro mezzi e dei loro fini, spinti a elaborare teorie "segregazioniste", per cui ciò che accade nel recinto del letterario è dal punto di vista del letterario che va giudicato; i teorici della mediazione estetica o viceversa dell'identificazione e dell'influenza, che spesso coincidono con i censori. Ma sono soprattutto interessanti i ruoli assunti dai lettori, spesso particolarmente resistenti, anche quando sufficientemente colti e mondani, a rinunciare alle possibilità di prefigurazione identitaria offerte dal romanzo, pronti a mettere in atto a oltranza strategie "de-finzionalizzanti".

I processi intentati alle opere letterarie sono testimonianze preziose dei conflitti fra codici e *intentiones* copresenti in uno stesso tessuto culturale, pronti a scatenarsi attorno al corpo testuale. Essi battono e ribattono, ad esempio, sui pericoli offerti anche solo dal risveglio dell'*immaginazione*, sollecitato dalla lettura. Esempiarmente, Siti antologizza l'accusa di Ernest Pinard contro *Madame Bovary* (1857), scagliata proprio contro il "mostrare" e le sue seduzioni:

(...) quando la fantasia sarà stata sedotta, quando questa seduzione sarà scesa fino al cuore, quando il cuore avrà parlato ai sensi, credete forse che un freddo ragionamento saprà opporsi a questa seduzione dei sensi e della coscienza? (...) I quadri lascivi hanno generalmente più influenza dei freddi ragionamenti" (...) "/la nostra/morale stigmatizza la

letteratura realista, non perché essa dipinge le passioni: l'odio, la vendetta, l'amore; il mondo vive solo di esse, e l'arte deve dipingerle; ma quando le dipinge senza freno, senza misura. L'arte senza regole non è più arte, è come una donna che si togliesse tutti i vestiti (Siti 2001, pp. 169-171).

All'accusa costante di *inganno*, per eccesso o per difetto, il romanzo reagirà principalmente in due modi: con l'affermazione della sua "fedeltà al vero"; con la riflessione sulla differenza fra "finzione" e "menzogna", dove la finzione non è la banale verità dei fatti ma quella dei desideri, fino all'affermarsi del *verosimile* come ragionevole compromesso.

In attesa di passare la mano ad altri linguaggi, ad altre forme: oggi che analoghi dibattiti investono televisione e nuove tecnologie, il romanzo è diventato, paradossalmente, la "buona forma", custode indiscusso di una tradizione e di un'identità culturale. Comunque buono, come la lettura, quanto indifferente, o meglio equivalente. Il romanzo scatena *Fatwe* dove l'autonomia del letterario non è abbastanza riconosciuta, ma al tempo stesso dove è preso dannatamente sul serio, dove le parole sono ancora pietre.

5. *Fra autenticità e distacco*

La vicenda del romanzo ci ripropone le questioni che riguardano l'atteggiamento delle società e delle culture nei confronti dei propri segni e dei propri testi. Nella stessa messa a punto dell'idea di "fizzionalit " (Gallagher 2001) si manifesta anche, come sottolineava a suo tempo Barthes, il diverso modo che ogni momento culturale ha di investire i rapporti fra significanti, significati e referenti. Prima che riguardare il rapporto del soggetto rispetto al suo dire e al suo fare (l'autenticit  che abbiamo visto cos  ben tematizzata da Rousseau), i rapporti di *autentificazione* si giocano fra questi termini.

È possibile cercare di autenticare il reale con il discorso, o viceversa il discorso con il reale: sono strategie diverse, a seconda del compito che si assegni al discorso, nel lungo lavoro per sganciarlo da una funzione meramente riproduttiva o di rappresentazione. Arriviamo al paradosso per cui quanto più la finzionalità del libro è accettata e condivisa, tanto più la sua eventuale efficacia ne risulta disinnescata: come se il riconoscimento del patto di lettura nel suo aspetto finzionale, della sospensione dell'incredulità come fatto convenzionale, equivalesse a una messa a distanza fra l'atto del leggere e le sue eventuali conseguenze sul credere tout court, e quindi sulla vita.

Uno dei punti sensibili della questione dell'efficacia dei testi, del loro possibile, incontrollabile influsso, nel passato così ben rappresentato dai casi romanzeschi, sembra essere proprio questo: quanto più essi ritrovano una loro autonomia in campi specifici, e in qualche misura "separati" dal flusso della vita – ad esempio nell'estetica, o nella teoria della letteratura – tanto più sono di conseguenza considerati per quello che sono da un punto di vista "tecnologico", e cioè costruzioni semiotiche, e tanto meno sono presi "alla lettera", o meglio, sono presi secondo lo specifico *frame* di lettura che riescono ad attivare, o che il lettore attiva nei loro confronti.

Si può leggere la storia della lettura, e poi della fruizione in genere, come la storia di un addestramento al *distacco*?

¹ *Geografia delle passioni: quando il lettore non è blasé* in Abruzzese, Pezzini, a cura, 2004, pp. 28-42.

² Sergio Givone, ad esempio, analizza una serie di romanzi "esemplari" del canone occidentale che dovrebbero marcare le tappe di costruzione – e poi anche di dissoluzione – dell'*interiorità*, nel confronto del Soggetto con il mondo esterno fino all'individuarsi dell'*io* come, cito, "principio psichico non soltanto autonomo, ma produttivo di senso e di realtà", disimplicato dal tessuto del linguaggio (Givone 2001, p. 378). Pur senza un pregiudizio di genere, appare dal suo percorso che l'*interiorità* è un "affare" sostanzialmente maschile, per quanto il saggio sia accostato a una serie di letture intitolate *Il paesaggio inte-*

riore, anche qui un romanzo-emblema per ogni nuova passione cartografata: la malinconia, l'ambizione, il sentimentalismo, la bontà, il dovere, il desiderio, la colpa, la gelosia.

³ Greimas, Fontanille 1991. Lo "schema passionale canonico" viene elaborato in parallelo allo "schema narrativo canonico" per esprimere l'organizzazione stereotipica di una sequenza passionale. Dunque, a "Manipolazione-contratto/Competenza/Performanza/(Conseguenza)/Sanzione" corrisponderebbero "Costituzione/Disposizione/Patemizzazione/Emozione/Moralizzazione".

⁴ Afferma Clelie, nella finzione autrice della Carta: "Voglio che si ami per generosità, quando non lo si può più fare per inclinazione, e voglio anche che quando non si può più amare, ci si obblighi a comportarsi come se si amasse ancora".

⁵ Lo mette molto bene in evidenza Jacques Geninasca in un suo studio su un altro classico dell'amore come passione, *Il Rosso e il Nero* di Stendhal. Altrove brillante teorico, nel romanzo Stendhal non si pone tanto l'obiettivo di dare un'illustrazione pratica della sua teoria, ma, probabilmente, di "sperimentare" qualcosa di non ancora chiaramente concettualizzato (cfr. Geninasca 1991).

⁶ Ricœur 1984, p. 23. Ma cfr. d'altra parte Calabrese 2001, p. 570 n. 9, che riferisce viceversa dei limiti della tecnica epistolare e dell'inverosimiglianza cui a sua volta poteva condurre, come in *Pamela* quando la protagonista continua a scrivere benché stiano per sfondarle la porta.