

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI.
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

GEORGES GÜNTERT, *Momenti salienti nella narrativa italiana fra Otto e Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2020.

Nella seconda delle due ‘letture’ dedicate a Verga, quella incentrata sul *Mastro-don Gesualdo*, Güntert richiama il fondamentale ruolo strutturale e strategico, nelle partiture narrative, dell’‘esordio’ quale *prefigurazione*. Questa non si riferisce, genericamente, a semplici elementi anticipatori (afferenti talora alla configurazione del contenuto, talora ai procedimenti inerenti alla comunicazione fra testo e lettore), ma, più spesso, ad una «*mise en abyme* complessa» (p. 66) – relativa ai modi di orchestrazione sia dell’enunciato che dell’enunciazione – della quale un’unità narrativa paradigmatica può essere rinvenuta, ad esempio, nelle pagine iniziali della *Recherche* proustiana, e che pertiene ad un approccio combinato, nel testo, fra piano letterale/tematico e piano allegorico/simbolico (p. 78). Legandosi, in questa suggestione, a quello che Fontane sosteneva sull’arte del narrare, e che osservava anche nelle prime pagine di *Effi Briest*, («Il primo capitolo e la prima pagina in particolare sono sempre di capitale importanza [...]». Se la struttura del testo è stata concepita nella giusta maniera, la prima pagina deve contenere, *in nuce*, il tutto», p. 65), Güntert rintraccia, nell’«esordio come luogo privilegiato dell’opera» (p. 67), la ricorrenza testuale tipica di questa *prefigurazione*, che fornirebbe l’abbrivio, già nell’*incipit*, ad un vero e proprio *percorso interpretativo del lettore iscritto* (p. 73): una sorta di ‘trasformazione’ sottesa alla lettura da concludersi ad ‘esperienza interpretativa compiuta’ (p. 73).

La perfetta fusione, nella narrazione, fra istanza di rappresentazione del reale e istanza empatica personaggio/lettore, in questo caso rinvenuta nel *Mastro-don Gesualdo* e ‘prefigurata’ già dalle prime unità narrative, fornirebbe esemplarmente, per il critico, l’indizio inequivocabile di una superiore significatività testuale, in cui la circolarità ermeneutica coinvolge parimenti l’istanza dell’enunciato e quella dell’enunciazione. In essa il lettore/viandante compie un itinerario esperienziale non solo cognitivo ma estetico (p. 27) all’interno di uno *spazio della rappresentazione* (inteso come successione di spazi rappresentati, ambienti e paesaggi, e insieme come eventi, movimenti diacronici, *divenire e temporalità*) che rende il discorso romanzesco stesso *anche* uno *spazio rappresentante*, «l’opera che comprende in sé l’intera storia narrata» (p. 23).

A questa imprescindibile ‘esperienza’ della lettura *significativa* sono dedicati i venti saggi del denso e articolato volume di Georges Güntert, *Momenti salienti nella narrativa italiana fra Otto e Novecento*, recentemente edito; non «catalogo di opere più rappresentative, al fine di documentare ciò che conta nelle lettere italiane negli ultimi due secoli», ma «letture» che, all’interno di una esplorazione della narrativa italiana «da Manzoni ai classici del secondo Novecento», siano «esemplari, e per il loro autore, e per il periodo a cui essi appartengono» (dalla *Premessa*) di una sorta di *canone minimo* del *lettore esperto*.

Nell'aperta dialettica fra lettore *comune* e lettore *esperto*, il primo si fermerebbe ad un approccio puramente figurativo e contenutistico all'opera letteraria (immagini, luoghi evocati, situazioni descritte), senza mettere in relazione questo piano con la *riflessione* sottesa al racconto, se il critico, in veste di *lettore esperto*, non intervenisse a rendere «intelligibile» l'opera, oggetto già di per sé significante, «illuminandone la coerenza intrinseca, individuandone le articolazioni, mostrando come il testo agisce su di noi» (p. 10).

In questa concezione della critica come «accrescimento dell'opera e compimento di essa» (D'Angelo), che contempla in sé i rimaneggiamenti e le trasformazioni a cui è sottoposta dall'interprete e un'idea del 'lettore creativo' che sarà propugnata dall'estetica della ricezione, a cui Güntert sembra accordarsi, v'è molto dell'estetica romantica, primariamente schlegeliana. Qui la poesia contiene sempre un elemento di critica, di poesia sulla poesia, di autorispeccamento; un'estetica nella quale ad un primo elemento inconscio e dionisiaco, lirico/emozionale, (la *poesia*) si associa sempre, in indissolubile intreccio, un secondo elemento conscio e mediato (l'*arte*). Una metaletterarietà, questo movimento autoriflessivo e propriamente *fictum*, con cui i romantici affrontano un nodo centrale della loro poetica – il contrasto incomponibile e insedabile fra finito e infinito – e lo risolvono con la categoria estetica dell'ironia (soprattutto nella riflessione intensamente tragica del Solger dei *Quattro dialoghi sul bello e sull'arte* del 1815), non antifrastica ma citazionale (Fusillo), socratica e autocoscienziale: ossia il movimento della *distanza* applicata dal soggetto interpretante all'oggetto interpretato.

La diade compiutamente romantica, costituita dagli stati emozionale e riflessivo sottesi all'esperienza estetica, viene espressamente ripresa in uno dei saggi più rappresentativi dell'approccio guntertiano all'opera letteraria, e cioè quello dedicato a Giorgio Bassani (*Un'idea della letteratura: teorie estetiche e autori di riferimento di Bassani critico*). È qui adombrata in filigrana sottilmente metaforica, e per 'interposto critico', una esplicita dichiarazione di poetica: un'«idea di letteratura», appunto, che oppone «alla tesi dell'arte mimetica il suo proprio credo estetico fondato sui concetti complementari di *ironia* e di *pietas*» (p. 308). Nella poetica del Bassani narratore Güntert individua, insomma, gli elementi costitutivi *anche* della sua interpretazione testuale: «l'*ironia*, ossia il distacco da sé, mediante cui si ottiene che il personaggio rappresentato viva di vita propria; la *pietà* [...] che coinvolge emotivamente e contribuisce in modo determinante a rendere *universale* il significato dell'arte» (p. 309).

«L'opera d'arte è inconcepibile senza ironia, ed è inconcepibile senza l'intervento di una forza persuasiva che agisca sugli affetti del lettore [...]. *Ironia e persuasione*, allora, rievocazione della vita da parte di un osservatore immerso in un silenzio simile a quello della morte» (p. 312). L'esempio addotto, a compiuta realizzazione di questa poetica, è il leopardiano *A Silvia*, nel quale ad una parte ascendente del Canto, quella memoriale, in cui la giovane viene fatta rivivere nel ricordo, fa seguito una parte discendente, che «la restituisce alla sua vera natura, di simbolo delle 'morte speranze'». Se al lettore pertiene il livello lirico/narrativo, vale a dire quello dell'enunciazione implicita che comprende i due movimenti (coi quali giunge alla fine dell'esperienza) dell'adesione emotiva e della coscienza della perdita, si deve presupporre, sostiene Güntert, anche «un *sapere* responsabile della strategia testuale, proprio di un *soggetto ironico/persuasivo* [...]; per cui il discorso di *A Silvia* richiede un duplice *soggetto*, capace di situarsi sia nel fluire del tempo ricordato, sia nell'immobilità della morte» (p. 313).

La parola poetica è dunque, per il critico, «la parola instaurata nel testo – da chi ritorna alla vita, dopo essere stato nella morte –: [...] una parola che emerge nella *memoria*» e che, nella circolarità fra vita e scrittura e nei due movimenti di *permanenza* e *divenire* intrinseci ad entrambe, «rinasce e rientra nel tempo del lettore per acquisire significato» (p. 313). L'opera letteraria, secondo questa ipotesi interpretativa, ha una dimensione ciclica e appartiene all'*essere*, «parla del tempo nel non-tempo, essendo movimento nella permanenza, [...] e dunque, subito dopo il piano figurativo, il lettore è chiamato a collegare la percezione simultanea di tempo e di non-tempo alla principale riflessione estetica sottesa al romanzo» (p. 11). Dalla contemplazione dello spazio e del paesaggio (altro 'luogo' tipicamente romantico) il *lettore iscritto* viene condotto, nella sua esperienza narrativa ed estetica, nel *divenire* tramite la nozione di tempo: di un *tempo umano*, «filtrato dalla coscienza di un personaggio che [...] prova sentimenti tali da coinvolgere emotivamente anche il lettore e da renderlo partecipe al dramma» (p. 313).

Il passaggio dallo spazio immobile della narrazione al tempo inquieto dell'esistenza è garantito dal linguaggio e dall'operazione estetica *lato sensu*: «a varcare la soglia fra esistenza e scrittura [...] è la letteratura stessa che, sottratta al tempo esistenziale di chi la produce, viene a collocarsi in una nuova dimensione, simile a quella della *memoria*: tale dimensione corrisponde allo spazio del testo in cui la vita dei personaggi riemerge dal silenzio e il tempo comincia a fluire» (p. 314). In questa concezione dell'opera d'arte e della dimensione estetica 'morte' e 'vita', al pari di spazio e tempo, esprimono le successive tappe della strategia della *distanza ironica* fra mondo reale e mondo rappresentato e la continua *riattualizzazione*, tramite la memoria, dello spazio testuale che inscena incessantemente i due movimenti conferma la circolarità ritornante di un *divenire* che rinasce senza sosta in quello spazio.

Tale siffatta concezione della memoria, perno dell'esperienza estetica della distanza ironica, è linea interpretativa invariante della globalità dei saggi, anche di quello sul 'proustiano' *La penombra che abbiamo attraversato*, dove la Romano attua una rievocazione memoriale di un episodio dell'infanzia (la morte della madre e il suo desiderio di rivisitare i luoghi in cui l'autrice era stata felice con lei, «dentro e intorno il paese di Demonte») che poco attinge all'autobiografia, alla 'verità degli eventi', «di quello che fu» (p. 347), e molto alla verità «non referenziale, ma *letteraria*», il «quello che era» (nel romanzo non siamo a Demonte ma a Ponte Stura, e il trasloco della famiglia dal paese in città non avviene nel 1916, come vorrebbe la cronaca biografica, ma «nell'autunno di Caporetto», p. 344). È una verità tutta fondata e radicata nella scrittura, tale cioè da configurare «non solo il suo spazio interiore [della memoria] ma anche lo spazio testuale» (p. 345), in una *finzione* che trasfigura i ricordi e la fantasia attraverso la *parola*, che dev'essere *poetica*, svincolata dalle pure dinamiche dell'accadere e dell'esistere e confinante con l'*essere* e la *permanenza*.

La trama sottesa alle venti persuasive 'letture' güntertiane rende ragione costantemente di queste linee ermeneutiche tanto imprescindibili al suo approccio testuale quanto rigorosamente intercettate e motivate negli spartiti della narrazione. Nei saggi già menzionati, e in egual modo nei restanti, il critico fissa le sue chiavi d'accesso alle varie realtà testuali negli esordi prefiguranti, spesso comparati con redazioni precedenti delle opere esaminate. Ad esempio, la *topografia interpretata* del Manzoni analizza, dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*, il passaggio dall'idillio lacustre al movimento fluviale («dove il lago divien fiume», p. 20) e, nel brano corrispondente della Ventisettana, all'alternanza ciclica fra movimento e permanenza; dove il

paesaggio - che proprio coi *Promessi Sposi* realizza, di fatto, “il primo, e difficile a superarsi, tentativo di istituire una proporzione diretta fra esattezza topografica e complessità romanzesca [...] dando l’abbrivio ad un ripensamento della storia del romanzo su base geo-analitica *significante* e di sicuro avviamento alla modernità narrativa (G. IACOLI, *Spazio, romanzo e modernità*, in G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO, *Il romanzo in Italia. Forme, poetiche, questioni*) – è uno spazio adibito alle varie forme della temporalità e, insieme, traguardato da una distanza. È uno spazio, appunto, non solo *rappresentato* ma *rappresentante*; e certo non a caso allora, nel segmento iniziale dei *Promessi Sposi*, a carattere *prefigurativo*, «la percezione è orientata dall’unico soggetto osservatore, riconoscibile in quell’*occhio* che contempla ogni cosa [...] e che dispone della veduta complessiva» (p. 23).

Così pure nel *continuum* tonale del verghiano *Rosso Malpelo*, dove la sensazione di un *divenire* è tesa in realtà a creare, tramite simmetrie interne e rimandi, una «*durée* estetica»: quella di «un vivere ripetitivo e coatto [...] che muove la pietà» (p. 52) e che allude ad un circolare tempo iterativo. Le vicendevoli dinamiche fra verità referenziale e verità finzionale sono parimenti al centro del saggio sullo sveviano *Senilità*, dove «ciò che maggiormente importa, nell’estetica del romanzo, non è la conformità tra il piano referenziale e le scene rappresentate, bensì l’effetto di verità che l’arte della rappresentazione è in grado di suscitare nel lettore» (p. 97): pur fedele al vissuto, l’opera letteraria non sarà mai del tutto ‘vera’. E un’altra eminente coordinata interpretativa, quella dell’avvicinarsi di diverse temporalità, si rinviene nello studio sul tozziano *Con gli occhi chiusi*, incardinato anch’esso sull’alternanza fra brani con riferimenti al tempo vissuto in modo soggettivo o al tempo ciclico («Per tutto un inverno, Pietro non rivide Poggio a’ Meli», p. 169; «Era un anno dalla notte degli usignoli, un anno come tutti gli altri», p.169) e sequenze caratterizzate da una temporalità più circostanziata e ristretta («Ghisola non aveva più il buon contegno di prima», p. 169).

I saggi su Pavese (dedicati rispettivamente al racconto del 1943 *Il mare*, e alla *Casa in collina*), rimettono in circolo le diverse direzioni fin qui esaminate della personale strategia interpretativa di Güntert. Ne *Il mare* – raccorciato *Bildungsroman* sulla *quête* equorea di un ragazzo (forse dodicenne, non ne è rivelata l’età) definito solo dal pronome personale *io*, e che compirà il tragitto dal mare *cercato* al mare *interiorizzato*, Pavese inizia a distinguere, in un percorso testimoniato dalla contigua riflessione condotta ne *Il mestiere di vivere*, le prime stupite *percezioni* delle cose, che sono all’origine della nostra conoscenza del reale, dalle «*visioni* sempre più consapevoli mediante le quali il poeta maturo potrà ritrovare e reinventare il mondo» (p. 228), riallacciandosi chiaramente al filone letterario della modernità dell’asse Poe-Baudelaire-secondo Romanticismo, per il quale l’arte, «da ingenua scoperta, diventa calcolata creazione di simboli estetici» (PAVESE, *Il mestiere di vivere*). Laddove ne *La casa in collina* il discorso storico-realistico e quello mitico-poetico, apparentemente discordi, coesistono e convergono nel *tempo grande dell’essere e della ciclicità*, quando, a partire dal quarto paragrafo, si accentua nel protagonista Corrado il distacco rispetto al tempo passato, «al punto da far apparire la propria esperienza vissuta come un racconto altrui» (p. 254). In entrambe le opere, prefigurazioni rispettivamente di *un’avventura poetica* e di un *itinerario mitico*, il carattere illusorio o semplicemente *passato* delle esperienze trascorse può mostrarsi tale solo “ad un io che contempi sé stesso da una *distanza ironica*: quella di chi si situa nell’*essere* e giudica ormai poco rilevante il *divenire*” (p.

254); dalla prospettiva dell'*enunciazione*, giudicando quindi il *tempo del racconto* come ormai confluito nel *tempo ciclico dell'opera*.

V'è un grande assente, in questa persuasiva carrellata di 'narratori' della modernità, ed è, non a caso, il poeta che più di altri la inaugura: Leopardi. Eppure le trame di questi venti appassionati studi ne svelano, a tratti più scopertamente, a tratti più evocativamente, la malcelata presenza. Un paragrafo del volume è intitolato, significativamente, *Il viandante e l'esperienza dello spazio*, a suggerire la stretta contiguità, fra vita e scrittura, degli itinerari e dell'uomo che è destinato, o costretto, a percorrerli. Guido Guglielmi annoverava Leopardi, assieme ad Ungaretti, fra i suoi *viatores*, perché poeti al massimo grado 'in viaggio': a ricercare sé stessi e il 'tempo' della parola senza mai perdere di vista la qualità non definitiva del viaggio. E del resto un testo, come ben dice la Lorenzini, tanto più quello definito 'classico', esisteva per lui "solo se la sua ricezione restava *attuale* presso il lettore che gli si accostava" (N. LORENZINI, *Introduzione a G. GUGLIELMI, Una scienza del possibile. Studi su Leopardi e la modernità*). In quel serbatoio di Bellezza e di *prefigurazione* di modernità che sono le sue *Negazioni leopardiane*, Guglielmi descrive il *pensiero poetante* del grande recanatese come quello di chi, alle prese con la Natura ormai distante e imprevedibile, 'preistoria' per l'uomo moderno, «trasforma l'immaginazione in sentimento» (GUGLIELMI, p. 35), e «scopre così l'*ironia moderna*, la quale destituisce e mescola i contrari: vita e sogno, intelletto – o "persuasione" – ed immaginazione, filosofia e poesia» (p. 35) trapiantati adesso solo *poeticamente*, e quindi attraverso la letteratura. Letteratura come luogo del *fictum* (p. 19) e *ironia* come *poetica della distanza* necessaria alla parola nell'urto con la modernità. «La morte – afferma Güntert nella *Premessa* proprio citando il *pensiero poetante* leopardiano – è *figura dell'ironia*» (p. 10), 'sentimento' di una modernità senza mito e il Soggetto, poeta o narratore, che dovrà cantarla, sarà giocoforza un 'ironico' e un 'sentimentale'.

(MARIA DIMAURO)