

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

05

20
16

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), VALENTINO BALDI (*Malta*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Milano Statale*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), SILVIA COCCO (*Trento*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), STEFANO PRADEL (*Trento*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), MARCO SERIO (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSIA VERSINI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

LIBRI PARALLELI: SAGGI CRITICI E IBRIDAZIONE NARRATIVA (BARTHES, MANGANELLI, LAVAGETTO, DERESIEWICZ)

GUIDO MATTIA GALLERANI – *ITEM - ENS/CNRS (Paris)*

Scopo del presente contributo è indagare il nesso tra il concetto d'ibridazione e il genere del saggio critico attraverso alcuni esempi desunti entro un periodo di medio termine nella contemporaneità (1970-2010). In ambito estetico l'ibridazione è stata interpretata, dapprima, come momento di confusione delle poetiche classiche, in seguito, soprattutto nel Novecento, come una vera e propria possibilità di affrancamento delle opere dalla categoria stessa di genere letterario. Il corpus di saggi critici è circoscritto a quattro autori (Roland Barthes, Giorgio Manganelli, Mario Lavagetto, William Deresiewicz), appartenenti a tre letterature e pubblicati dall'epoca della teoria al suo apice (1970) fino a oggi. L'analisi, prendendo in conto aspetti tanto strutturali quanto stilistici delle opere, mette in luce le strategie di commento e riscrittura che comportano l'inserimento di un discorso parallelo a quello critico, che rileva di un altro genere, né saggistico, né filosofico. L'obiettivo conclusivo è mostrare come l'ibridazione stessa sia studiabile, da un punto di vista storico-letterario, come un fenomeno generico ancorato alla cultura vigente e ai suoi modi di produzione, anche nel caso di un genere intellettuale e apparentemente estraneo alle dinamiche delle merci culturali come il saggio critico. Infatti ibridazione non significa automaticamente liberazione dalla categoria di genere letterario. Man mano che il ruolo della teoria nella scrittura saggistica scema di fronte a un cambiamento dei paradigmi critico-letterari della contemporaneità, l'ibridazione interviene nel saggio critico tramite meccanismi che appartengono più a un adeguamento che a una differenziazione rispetto ai generi narrativi tradizionali.

This contribution aims at discussing hybridization in its relations with the literary genre of the critical essay by analyzing some examples found in the medium-term period 1970-2010. Following the historical outline of appearance of hybridization within Western aesthetics, in the first part of the paper it is claimed that hybridization formerly indicated aesthetic and literary issues related to texts which did not fit into any given poetic principles and entailed moral disapprobation. Subsequently, from the 20th century onwards, hybridization has been associated with a sort of liberation of literary works from the category of genre itself. The critical essay is here selected as a literary genre through which to investigate the concept of hybridization. Hybrid essays were selected by four authors (R. Barthes, G. Manganelli, M. Lavagetto and W. Deresiewicz), from three literatures, and published between 1970, when literary theory was at its peak, and the present day. By considering the structure and style of such works, the second part of the article points out the relationship between the commentary and the rewriting as well as the argumentative and the narrative discourse which reveals the presence of another genre besides the critical discourse, neither essayistic nor philosophical. This parallelism links the essay to the narrative and cannot be interpreted as the dispossession of literary genres by means of hybridization. The final aim of this study is to show that hybridization acts as an historical phenomenon in compliance with a given culture and its market system, even in the case of such a peripheral genre as the critical essay. In summary, as literary theory has been progressively replaced by new paradigms, hybridization has modified critical essays by adopting mechanisms of adaptation, rather than differentiation, with respect to the traditional narrative genres.

I COS'È L'IBRIDAZIONE IN LETTERATURA?

Le denunce contro l'ibridazione si radicano in profondità nella storia della letteratura. Fin dalla filosofia antica le poetiche hanno dovuto contrastare le mescolanze di ritmi e temi per dare avvio a un vero e proprio programma normativo e tassonomico. Per primo, Platone condannò i poeti impegnati in questa mescolanza di forme diverse:

Maestri di disordinate trasgressioni, poeti solo nel temperamento, ignoranti delle giuste norme di poesia, come baccanti più del dovuto trasportate dal piacere,

e mescolavano i *thrènoi* agli inni e i peana ai ditirambi, imitavano la musica del flauto con quella della cetra e, confondendo tutto con tutto, [...] hanno infuso nel popolo l'uso di trascurare le leggi sulla *musica* e la pretesa temeraria d'esserne buoni giudici.¹

L'accusa rivolta all'ibridazione da Platone è di confondere tutto con tutto, corrompendo l'educazione dei cittadini in materia intellettuale e impedendo, in definitiva, una corretta trasmissione delle regole e delle funzioni dell'arte. Ovviare a tale confusione è stato dunque uno degli obiettivi della divisione degli stili non solo nella *Repubblica*, ma anche nella *Poetica* aristotelica. Benché le realizzazioni ibride in arte siano pratica antichissima, l'idea di codificare tali eventi di mescolanza sotto il termine d'ibridazione, in senso altro da una degenerazione confusionaria degli stili, è relativamente recente. In latino l'aggettivo *hybrida*² nel significato di 'bastardo', usato in italiano riguardo agli incroci di razza canina, veniva impiegato per indicare l'unione di un animale selvatico con uno domestico; oppure, tramite una traslazione d'ambito, di un cittadino *liberus* con una schiava. All'ibrido era attribuita un'apparenza mostruosa. Come risultato dell'eccessiva mescolanza dei metri e dei temi nella composizione, anche l'ibrido letterario era ritratto secondo le fattezze del mostro estetico, prodotto di un'anomalia incoerente e disarmonica delle sue componenti. Ricordiamo l'inizio dell'*Ars poetica* di Orazio, dove le ibridazioni tra essere umano e animale appaiono ridicole nella loro resa artistica:

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in pisces mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?

In realtà, la poetica latina aveva già trovato un altro termine rispetto a *hybrida* per indicare non più singolari teratologie, ma il vero e proprio fenomeno di contaminazione di forme e temi diversi, provenienti da altri generi o tradizioni, all'interno di un'opera letteraria. Si deve al commediografo Terenzio l'introduzione di un termine che passerà pressoché inosservato nella nostra storia letteraria fino ai tempi recenti. Nei prologhi dell'*Andria* (vv. 13 ss.) e dell'*Hautontimorumenos* (vv. 16 ss.), Terenzio impiega il verbo *contaminare* nell'originario senso di «sciupare, deturpare, profanare un originale antico, traendone, anzi rubandone a piacimento singole parti»,³ ma precisa ugualmente che la sua nuova creazione non deturpa gli originali antichi: due commedie di Menandro diverse, ma che presentavano già una trama alquanto somigliante, possono essere unite per dar vita a una nuova opera. *Contaminare* indicherebbe allora una pratica testuale rivolta al livello delle forme, al processo del loro inserimento in un discorso organico, all'aggregazione di elementi plurimi a un *progetto* che riguarda l'opera intera. Rispetto alla

1 Platone, *Leggi*, III, 700 d-e.

2 Il latino classico *ibrida* ("di sangue misto") diviene forse *hybrida* per calco dal greco ὑβρις ("eccesso"), acquistando così in parte la sua sfumatura di degenerazione morale, come apparirà dai suoi futuri sviluppi semantici.

3 PIETRO FERRARINO, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana* [1947], a cura di Lucio Cristante et al., Amsterdam, Hakkert, 2003, p. 40.

ripartizione inaugurata dalla *Poetica* di Aristotele, già a partire dal Medioevo la contaminazione interviene al livello stesso dei generi, soprattutto in casi che riguardano la novella e la satira.⁴ Il sistema dei generi si arricchisce e si sbilancia, tramite l'invenzione di nuovi moduli combinati dalla lirica, dalla satira o da altre forme di narrazione non epica, tra cui l'agiografia, benché (è doveroso ricordarlo) ci si riadoperi in pieno classicismo aristotelico ad assimilare ai prototipi antichi alcune delle forme evolute: la *chanson de geste* viene così riportata all'epica, come il romanzo cavalleresco o il poema eroico del Tasso. Nel Rinascimento italiano il principio regolatore del canone consentirà soprattutto a Bembo di fondare le tradizioni del modello petrarchesco per la lirica e di quello boccacciano per la prosa, mentre secoli attraversati da una «forte carica di turbolenza generica» come il Seicento e Settecento esploreranno il connubio di forme ulteriori scavate nel solco dei generi tradizionali.⁵

Dal canto suo, il termine *ibridazione* trova la sua consacrazione lessicologica soltanto nel gergo scientifico dell'Ottocento, a seguito dello sviluppo delle ricerche in biologia e dell'affermazione delle teorie evuzionistiche all'interno della comunità scientifica prima che in quella letteraria, soprattutto a opera di Ferdinand Brunetière. In particolare è il nono capitolo, dal titolo *Hybridism*, dell'opera fondante di Charles Darwin, *On the Origin of Species* (1859), a favorirne la diffusione. Conservando l'antico significato latino, Darwin sintetizza il senso della sua e di altre ricerche indicando con gli ibridi la classe naturale di tutti gli individui sterili.⁶ Si può rintracciare almeno una tangenza tra il concetto scientifico di ibrido e l'uso antecedente che ne fa in letteratura Gotthold Lessing. In *Hamburgische Dramaturgie* (1769), alla fine della quarantottesima *Stück* datata 13 ottobre 1767, Lessing scrive: «daß mich dieser Zwitter mehr vergnügt, mehr erbauet, als die gesetzmäßigsten Geburten eurer korrekten Racinen, oder wie sie sonst heißen. Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?».⁷ L'aggettivo *Zwitter* potrebbe significare anche 'androgino', ma il paragone tra opera e creatura (né asino né cavallo) farebbe propendere per una sua traduzione con 'ibrido'. Lessing introduce un paragone tra ibrido biologico e opera letteraria: al contrario dell'ibrido naturale, l'inappartenenza dell'opera a una poetica, il fatto di non essere pienamente ascrivibile né a un genere né a un altro, non rende quell'opera improduttiva come forma letteraria.

Ancora Hegel, prima di Darwin e in reazione ai pensatori come Lessing, condannò in pieno Ottocento all'interno della sua teoria dei generi l'ibridismo, accomunando i ge-

4 HANS ROBERT JAUSS, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette et al., trad. da Éliane Kaufholz, Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76, alle pp. 44-55.

5 ALBERTO DESTRO e ANNAMARIA SPORTELLI (a cura di), *Ai confini dei generi: casi di ibridismo letterario*, Bari, Graphis, 1999, p. XII.

6 In quel capitolo Darwin documenta i problemi di fecondità degli ibridi (CHARLES DARWIN, *L'origine delle specie*, trad. da Luciana Fratini, Torino, Boringhieri, 1967, pp. 339-370). Si segnala il saggio di Minton Warren, che insiste proprio sulla fortuna riscontrata dal termine latino nei testi scientifici dell'Ottocento (MINTON WARREN, *On the Etymology of Hybridia*, in «The American Journal of Philology», v (1884), pp. 501-502). Invece, per la circolazione culturale e scientifica del termine già nella cultura settecentesca, cfr. MARWAM K. KRAIDY, *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2005, p. 46 e sgg.

7 GOTTHOLD E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, in *Gesammelte Werke*, Leipzig, Tempel, 1912, vol. v, pp. 231-235, a p. 235.

neri letterari intermedi alle specie anfibe presenti in natura. Nell'introduzione alla terza parte della sua *Estetica* (1835-38), dedicata al *Sistema delle singole arti*, Hegel elabora il più ambizioso quadro di organizzazione e classificazione di tutta la letteratura dai tempi di Aristotele e lo fa riconducendo alle categorie di poesia epica, lirica e drammatica tutti i generi esistenti ed esistenti dall'antichità al proprio tempo (comprendendo quindi anche il romanzo moderno). Per rispondere a un progetto così complesso, i *Mittelgattungen* ('generi misti') devono essere giudicati alla stregua di aborti naturali, e tali da porsi in una qualche futura parentela con gli *hybrids* di Darwin, almeno per quanto riguarda la caratteristica della sterilità. Per Hegel diviene così di fondamentale importanza che i generi ibridi non contaminino i generi espressione della perfezione della natura dello spirito, benché, a suo dire, possano ugualmente «rallegrare» alla lettura.⁸

Pertanto, si potrebbe dire che il termine ibridazione viene utilizzato dall'estetica tanto come una sorta di concetto oppositivo all'applicazione stessa del genere letterario per definire le opere – ibrido è ciò che non appartiene a nessun genere –, quanto come categoria a parte, utilizzata invece per definire tutte le opere che, pur non essendo riconducibili alle forme prescritte da una poetica, sono nondimeno esistenti e anzi s'impongono sulla scena letteraria in misura massiccia a partire dal Romanticismo. È soprattutto con Bachtin che il fenomeno di combinazione di differenti generi in uno stesso testo ottiene credito teorico, nel momento in cui la forma del romanzo moderno valorizza retroattivamente una grande varietà di forme espunte dal sistema classico per la loro irregolarità.⁹ L'idea di ibridazione in un'opera viene dunque abbandonata in favore di un'altra concezione, più originale, di opera: un testo che i generi stessi attraversano, senza identificare un rapporto univoco tra l'opera e un solo genere.

La teorizzazione più importante per questa concezione è quella di Jacques Derrida, allorché egli fa, in un suo celebre articolo del 1980, della contaminazione dei generi in un'opera una – letteralmente – legge della legge del genere.¹⁰ Come avevano fatto le avanguardie e le neo-avanguardie (ma anche Croce), il genere viene concepito da Derrida nei modi di una prigione formale che erige i propri confini al pari di leggi e interdizioni normative, le quali a loro volta espungono le opere *ribelli* quando possiedono geni ibridi e mostruosi. Allora, per contrastare l'atteggiamento repressivo del genere, l'opera mette in campo una propria contro-legge: un «principe de contamination», una «loi d'impureté»¹¹ e «de débordement, de participation sans appartenance».¹² La contaminazione di generi nell'opera permette cioè di svincolare l'opera stessa dal problema della sua appartenenza o della sua inclusione generica. I generi fungerebbero da viatico tramite cui le opere esprimono una legge a loro superiore e l'ibridazione, annullando il rapporto tra genere e opere, affrancherebbe quest'ultime da ogni relazione univoca con altre categorie testuali, esprimendo al contempo il proprio potere concettuale di definire i nuovi riti di partecipazione dei prodotti letterari verso una rinnovata visione del testo.

⁸ GEORG W.F. HEGEL, *Ästhetik*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1976, vol. II, pp. 20-21.

⁹ MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 168.

¹⁰ JACQUES DERRIDA, *La loi du genre*, in *Parages*, Galilée, 1986, pp. 249-87.

¹¹ *Ivi*, p. 256.

¹² *Ivi*, p. 262.

2 IL SAGGIO: IBRIDAZIONE E GENERE

Ibridazione e genere letterario diventano due concetti tali da escludersi a vicenda nel momento in cui li utilizziamo per descrivere quella «mescolanza di forme diverse» presente fin dai tempi di Platone? Come per ogni altro genere, con ‘saggio’ si designa, tramite un atto linguistico particolare,¹³ una precisa classe di opere distribuite in un tempo storico. Proprio per la difficoltà a rintracciare una definizione complessiva del genere – la cui etichetta copre un ventaglio piuttosto ampio, che va dalle meditazioni personali di Montaigne al saggio filosofico di matrice anglofona (lanciato soprattutto da Locke e da Hume) –, il saggio è stato definito in modi innumerevoli e tra loro diversi; ad esempio, e sono solo alcuni dei casi possibili, una forma perennemente in transito,¹⁴ una forma informe,¹⁵ una forma «marqué[e] par l’informel».¹⁶ Alla luce di queste interpretazioni, riassumibili nelle idee che il saggio sia un genere senza forma, di forma intermedia, o alla frontiera delle forme,¹⁷ il saggio stesso appare come un genere vuoto, che può essere riempito di volta in volta da forme estranee che se ne impossessano, ne attraversano la scrittura senza costrizioni preventive, in virtù delle necessità contingenti di altri generi. Pertanto, non sembra strano che anche il saggio abbia accolto al proprio interno elementi di diversa provenienza, mantenendosi a debita distanza da un genere o dall’altro, e conservando così una qualche autonomia nelle letterature moderne e contemporanee tanto difficile da sistematizzare quanto ben visibile da una prospettiva storica.

Ci occuperemo del caso del saggio critico sottoposto al fenomeno dell’ibridazione. Lo scopo di questo genere è comunicare certe idee e argomentare concetti, ipotesi e pensieri riguardo a determinati testi della letteratura. Ma se lo scopo appare innanzitutto didattico, e così è stato utilizzato soprattutto a partire dal Settecento nel contesto della cultura illuminista, la struttura interna del genere è stata studiata soltanto parzialmente.¹⁸ Ritaglio e coordinamento dei testi oggetto dello studio appartengono al momento logico di formazione della tesi del saggio e all’argomentazione sul piano espositivo. I testi citati costituiscono i tasselli necessari all’argomentazione; rappresentano quei frammenti

13 Cfr. JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

14 DIETER BACHMANN, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969, p. 10.

15 ALEXANDER J. BUTRYM (a cura di), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athens (GA)-London, University of Georgia Press, 1989, p. 2.

16 JEAN-MARCEL PAQUETTE, *Prolégomènes à une théorie de l’essai*, in *Pensées, passions et proses: essais*, l’Hexagone, 1992, pp. 315-319, a p. 316.

17 Cfr. IRÈNE LANGLET, *L’abeille et la balance. Penser l’essai*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

18 Infatti, piuttosto che a Berardinelli, che non isola il saggio critico come una dimensione a parte se non all’interno di quella che riguarda il saggio di critica della cultura, volto a una battaglia ideologica e sociale (ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002), ci si dovrà rivolgere a contributi che interessano l’impiego nella critica letteraria della forma saggio, quali quelli di LUCIANO ANCESCHI, *Fenomenologia della critica. Con alcune appendici*, Bologna, Pàtron, 1966, di LUIGI BALDACCI, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969, di PIER VINCENZO MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, di MICHELA SACCO MESSINEO (a cura di), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, Palermo, Duepunti, 2007, di CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, di JEAN STAROBINSKI, *L’œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970 e di EMANUELE ZINATO, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010.

della cultura che il saggio s'incarica di interpretare. La relazione del discorso del saggio critico con i testi della letteratura resta dunque eminentemente metatestuale. Al contempo, questa relazione non impedisce che il discorso saggistico persegua obiettivi letterari autonomi rispetto ai propri testi-oggetto. Nel saggio critico, la relazione metatestuale sembra conservare in sé il proprio obiettivo originario, né piegando verso il proprio oggetto, cioè verso un semplice commento, né trasmigrando verso la pura elaborazione teorica, nel trattato filosofico. Gli scritti appartenenti agli altri generi del discorso argomentativo come il trattato, il commento, l'articolo privilegiano una relazione metatestuale che fa a meno del potenziale letterario concesso alla relazione stessa. Invece, nel genere del saggio critico lo stile può superare il livello stesso dell'argomentazione e realizzarsi in un proprio autonomo valore letterario. Proprio grazie a una sua interna doppiezza – fedeltà all'argomentazione, ma anche possibilità di rispecchiamento tra gli stili del saggio e dell'oggetto – il saggio critico ha sperimentato largamente il fenomeno dell'ibridazione.

3 ALCUNI ESEMPI DI SAGGIO IBRIDO CONTEMPORANEO

Il nostro studio dell'ibridazione dentro i confini del saggio dovrà accontentarsi di attraversare quattro testi, discutendone brevemente contenuti, forma e scelte stilistiche. Il corpus è stato nondimeno individuato entro un periodo di media lunghezza (1970-2010). La scelta è dettata dalla volontà di comprendere ciò che avviene nel contesto contemporaneo e nell'*extrême contemporain*, pur ammettendo implicitamente che l'ibridazione nel saggio non si limita certo a tale momento. Allo stesso modo, si è cercato di mantenere una prospettiva comparativa attorno a casi prelevati dalle letterature francese, italiana e di lingua inglese. Le opere scelte sono state messe in rapporto tra loro sulla base della caratteristica comune dell'ibridazione, ma sono state anche selezionate perché rappresentano tipi di saggio ibrido con intenti pragmatici molto diversi, da quello più teorico a quello più volutamente anti-accademico. Oltre a rivelare la ricchezza del genere del saggio critico e delle sue possibilità di ibridazione, questa varietà consente dunque di porre alcune domande più generali sul rapporto tra un genere letterario e la categoria dell'ibridazione così com'è stata delineata, nonché di storicizzare il fenomeno stesso entro l'arco temporale selezionato.

3.1

S/Z (1970) di Barthes porta un titolo altamente simbolico, con quell'enigmatico e curioso asse trasversale che divide le due lettere e quasi annuncia la struttura bipartita dell'intero volume: un parallelismo interno tra due testi, quello di Barthes e quello di Balzac. Le due lettere sono anche le iniziali dei nomi dei protagonisti Sarrasine e Zambinella della novella *Sarrasine* al centro dell'analisi di Barthes; in mezzo, il segno grafico esemplifica già l'interpretazione del critico, rappresentando la castrazione che interverrebbe nella narrazione. L'aspetto del volume, per la presenza del commento, appare subito associabile al genere del saggio critico. Se l'unica citazione esplicita di *S/Z* riguarderà l'articolo di Jean Reboul, a cui Barthes deve l'individuazione del tema simbolico della castrazione (di Sarrasine ad opera di Zambinella), il discorso critico intrattiene altre re-

lazioni con altrettanti testi.¹⁹ La relazione di commento con il racconto non potrà essere l'unica ad attraversare l'opera se il compito datole da Barthes non è quello di collegare senso e testi come due insiemi biunivoci, ma mostrare come ogni singolo testo partecipi al discorso universale di altri e infiniti testi potenziali, e quindi di altrettanti sensi, secondo un rapporto indecidibile di attribuzione sistematica di uno all'altro.

La struttura critica e il commento tradizionale dovranno allora essere modificati per rispondere a un nuovo genere di relazione metatestuale. La consueta combinazione di testo critico e citazione, con un testo-oggetto che s'inserisce tra le pieghe del discorso critico e lo interrompe per essere spiegato, risulterà invertita in *S/Z*; il testo-oggetto – il racconto di Balzac – non è più raccolto in parziali e isolate citazioni, ma invade completamente il testo-soggetto di Barthes; stavolta sarà il discorso critico quello che si insinua a far saltare la continuità del testo commentato, soffermandosi di frammento in frammento a discutere lo sviluppo di *Sarrasine*. Barthes chiama «lessie» i brani di volta in volta commentati. Il saggio di Barthes vuole presentare un discorso critico soltanto collaborativo, non esplicativo, ermeneutico o teorico. Utente e fabbricatore confondono le loro rispettive tracce attraverso la relazione ambigua istituita tra lettura e scrittura all'interno di *S/Z*.

Vere e proprie parti saggistiche sono comunque presenti e facilmente ravvisabili, perché oltre le 561 lessie il discorso critico vero e proprio è anch'esso frammentato in novantatré capitoli, d'argomento diverso e di impostazione più teorica. Quei brani formalmente autonomi dal commento (non seguono in calce le lessie) interrompono il dialogo serrato tra i due testi, rafforzando in realtà il discorso saggistico di Barthes; soprattutto in questi punti il critico chiarisce il proprio metodo di analisi, nel momento stesso in cui lo applica a *Sarrasine* e inevitabilmente da questa, almeno in parte, lo ricava. Esiste dunque un parallelismo tra il discorso di Barthes e il racconto di Balzac, nonostante *S/Z* voglia proporsi soprattutto come un commento; ma un commento esemplare per il portato teorico che è in grado di suggerire.

Ad esempio, all'ottantaseiesima lessia, il critico taglia la narrazione in modo da concentrarsi sul riso del vecchio Zambinella: «un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort» ha scritto Balzac. Barthes ne rilancia un prolungamento descrittivo:

Le rire arrêté, figé, conduit à l'image de la peau tendue (comme dans une opération de chirurgie esthétique), de la vie à laquelle il manque ce peu de peau qui est substance même de la vie. Dans le vieillard, la vie est sans cesse copiée, mais la copie présente toujours le *moins* de la castration (ainsi les lèvres auxquelles il manque le rouge franc de la vie).²⁰

¹⁹ «Vous avez pu voir que, dans *S/Z*, contrairement à toute déontologie, je n'ai pas "cité mes sources" (sauf pour l'article de Jean Reboul, à qui je dois d'avoir connu la nouvelle); si j'ai supprimé les noms de mes créanciers (Lacan, Julia Kristeva, Sollers, Derrida, Deleuze, Serres, entre autres) – et je sais qu'ils l'auront compris –, c'est pour marquer qu'à mes yeux c'est le texte en entier, de part en part, qui est citationnel» (ROLAND BARTHES, *Sur S/Z et L'Empire des signes*, intervista con André Bourin, in «Les nouvelles littéraires», 5 marzo 1970, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 663

²⁰ ROLAND BARTHES, *S/Z*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, pp. 119-345, a p. 168.

Il commento integra al testo di Balzac dettagli che Barthes crede mancanti, come se la descrizione di Balzac fosse troppo riduttiva rispetto ai molteplici sensi che può nascondere. Per dare una spiegazione più minuziosa e più esauriente di Zambinella da vecchio, il critico non ha altra scelta che cambiare il registro argomentativo per uno più descrittivo e rappresentare, per quanto accennata, un'altra anatomia del personaggio (o un altro personaggio), provvisto anche di pelle e labbra, e per di più di colore rosso. In sostanza, il critico può attribuire altri significati al testo soltanto perché questi riguardano certi motivi che lo stesso Balzac non cita nell'originale. Barthes truca il testo di Balzac, perpetuando una strategia di cui ha già tentato l'efficacia nelle *Mythologies* (1957) e che impiegherà di nuovo nella *Chambre claire* (1980).²¹ In questo specifico caso, il critico aggiunge con una mano qualcosa al testo-oggetto proprio nel momento in cui, con l'altra, lo mostra agli occhi dei lettori e per di più tramite un'immensa citazione volta soltanto a metterlo tutto in evidenza.

Più avanti nel commento, quando si narra di come il maestro scultore Bouchardon prenda Sarrasine sotto la propria ala e lo educi durante l'infanzia (lessia 172), Barthes attribuisce al precettore un codice simbolico, chiamato *La mère et le fils*, che gli conferisce un comportamento materno: «Bouchardon ne remplace pas le père, mais la mère, dont le manque (n. 153) a dévoyé l'enfant dans la licence, l'excès, l'anomie; comme une mère, il devine, recueille, assiste».²² Potendo avvicinare con la sua lettura, pur sempre strutturalista (cioè composta per ritagli di diverse parti del testo e loro coordinamenti in una struttura seconda), gli estremi delle storie, il critico commenta retrospettivamente le lessie alla luce delle successive e trasfonde sensi posteriori a punti posti precedentemente nel racconto. Barthes ha questo vantaggio: conosce tutto il racconto dalla sua lettura; pertanto, può rintracciare lo stesso codice simbolico anche presso personaggi lontani nella trama. Barthes è consapevole che si tratta di connotazioni ricostruite a partire dai vari personaggi e quindi propone una sorta di figura seconda, in grado di trasmigrare da un personaggio a un altro. Quel codice simbolico può anche dare vita a un vero e proprio personaggio-figura latente nel testo: la Femmina Castratrice.

Più precisamente, l'autore ci spiega che la *figura* è «une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques. Comme figure, le personnage peut osciller entre deux rôles, sans que cette oscillation ait aucun sens, car elle a lieu hors du

²¹ La foto di «Paris-Match» (n. 326, 23 giugno-3 luglio 1955) che Barthes utilizza come esempio per spiegare il funzionamento del mito borghese non è riprodotta nel saggio che chiude le *Mythologies*, e forse soltanto per permettergli di sostituire tramite una descrizione il bambino dell'immagine originale con un soldato nero. Per un bambino, non si sarebbe potuta desumere quella naturalezza che Barthes riconosce al mito moderno, perché la sua presenza sarebbe apparsa fuori contesto rispetto al quadro militare dell'impero coloniale francese: il saluto militare di un bambino africano non è lo stesso di quello di un adulto dacché non implica una partecipazione volontaria all'istituzione militare (cfr. ROLAND BARTHES, *Le Mythe, aujourd'hui*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. I, pp. 823-868, a p. 830). Ugualmente, Barthes non mostra la fotografia della madre nella *Chambre claire* proprio per sviluppare una narrazione che la sostituisca e ne inverta addirittura i rapporti familiari; al contempo, truca con la propria descrizione un'altra immagine della madre, *La Souche*, stavolta riprodotta e commentata, ma in modo che essa non appaia essere quella originaria che vi si nasconde dietro (cfr. ROLAND BARTHES, *La Chambre claire*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. V, pp. 785-892 alle pp. 847-848 e 873-874]).

²² BARTHES, *S/Z*, cit., p. 199.

temps biographique [...] il n'est qu'un lieu de passage (et de retour) de la figure».²³ Eppure, si tratta di una figura che nasce da un'argomentazione per sottrazione, che individua latenze non espresse nel testo e usa connotazioni proprie di certi personaggi per spiegarne altri. Barthes argomenta dell'esistenza delle figure sempre per sottrazione: Sarrasine non ha una madre, il giovane non sa degli attori castrati, la marchesa non conosce il segreto del vecchio Zambinella, il narratore non avrà ciò che desidera in cambio del suo racconto. Non basta al discorso di Barthes derivare logicamente le assenze dal racconto. Per come viene rappresentata, la figura è ciò che sopravvive ai personaggi. La sua presenza corrisponde a un'esigenza del discorso di Barthes: salvare i personaggi della finzione. Essi non hanno colpa del loro destino: la figura di una Donna Castratrice li tormenta. Il critico crea i propri personaggi per raccontare una storia che procede asincronica rispetto alla trama di *Sarrasine* e che le scorre parallela. Mentre l'attenzione del lettore è indirizzata al testo-oggetto nella sua forma più visibile, materiale, sezionabile – quella della citazione diretta ed esplicita di tutto il racconto di Balzac – il saggio critico di Barthes si rivolge a un testo che è, in realtà, oltremodo opaco, in cui bisogna scendere in profondità e scavare. Molto lacanianamente, mettere in evidenza l'oggetto consente di meglio nascondere a tutti. Grazie all'evidenza di un racconto riportato e trascritto minuziosamente nella sua interezza, e senza apparenti infingimenti, Barthes può aggiungere qualcosa di suo, e di registro narrativo e descrittivo, tra le pieghe della frammentazione.

In definitiva, *S/Z* può proporre un racconto alternativo attraverso la messa a punto di un'articolazione discorsiva complementare al suo racconto-oggetto, soprattutto perché *Sarrasine* è letto da Barthes in tutto quello che non dice e che, invece, potrebbe dire al lettore; come farebbe d'altronde ogni altro testo se si assumesse come suo parametro relativo la visione delle infinite reticolazioni dell'intertesto. Eppure Barthes sta riscrivendo quel racconto col proprio discorso saggistico. Il saggista deve prelevare qualcosa dal regime originario del suo testo-oggetto per riscriverlo, vale a dire una certa dose di narrazione da trasferire entro le maglie dell'analisi critica e che si pone al servizio di una nuova idea teorica: un nuovo tipo di lettura, la quale abolisce i confini prescritti al lettore di finzioni e all'autore che ne sarebbe l'unico produttore.

3.2

Diversi commentatori hanno notato un simile metodo indiziario in un'altra opera pubblicata negli anni Settanta, *Pinocchio: un libro parallelo* (1977) di Giorgio Manganelli.²⁴ Pur considerando il suo statuto generico altamente problematico, il parallelismo che si propone già nel titolo – come in *S/Z* ma in maniera più esplicita – convoca programmaticamente a fianco del testo originale un'ulteriore possibilità di composizione, mantenendo attiva un certo tipo di relazione metatestuale, estesa nei suoi poteri di esplorazione e invenzione, ma nondimeno costretta nei limiti del testo-oggetto. Il materiale del commento è il racconto di Collodi, di cui non si contano le riscritture nel secondo Novecento, fra cui *Commento alla vita di Pinocchio* (1966) e *La vita nova di Pinocchio*

²³ *Ivi*, p. 175.

²⁴ Manganelli conosceva le opere di Barthes. I due s'incontrarono a Roma già nel 1966 (cfr. TIPHAINÉ SAMOYAULT, *Roland Barthes: biographie*, Paris, Seuil, 2015, p. 418).

(1971) di Luigi Compagnone, l'adattamento per il teatro preparato da Carmelo Bene nel 1964, *Contro Maestro Ciliegia* (1977) del vescovo Giacomo Biffi, *Pinocchio con gli stivali* (1977) di Luigi Malerba. La caratteristica del *Pinocchio* di Manganelli è l'estensione dei contenuti narrativi effettivamente presenti nel testo commentato:

Le parole così usate saranno simili a indizi – tra delittuoso e criptico – che il libro si è lasciato alle spalle [...] direi piuttosto che *Pinocchio* è altamente indiziario, che è un libro di tracce, orme, indovinelli, burle, fughe, che ad ogni parola colloca un capolinea. Il parallelista [...] alloggia tra innumerevoli prove, non sa di che. Questo sconcerto è essenziale. Esso gli consente di esercitare la regola aurea del parallelista, che è: «Tutto arbitrario, tutto documentato».²⁵

Soffermiamoci un momento su questa pagina prefatoria (che chiamiamo così in mancanza d'altro, perché essa non ha titolo, ma precede l'inizio del commento) del libro parallelo, entro la quale ritroveremo queste coordinate di lavoro:

Si suppone in genere che un “libro parallelo” sia un testo scritto accanto ad altro, già esistente libro [...] avrebbe dunque del commento, e da questo si distinguerebbe per la continuità; non frammentata a chiosa di singole parole, ma piuttosto atteggiata a parafrasi volta a volta pantografata o miniaturizzata, o al tutto deviata.²⁶

L'autore non nega che il proprio discorso intrattenga una certa relazione con il genere del commento testuale, ma aggiunge che questa è dovuta al fatto che proprio il *Pinocchio* di Collodi contiene in sé un libro parallelo: «Questa sorta di commentatore non parlerà delle parole che si leggono, ma di tutte quelle che vi si nascondono»; dichiarazione che discendeva da un'altra possibilità, riconosciuta poco sopra: poter «leggere un bianco, tacere un suono, di ogni lettera fare un'iniziale».²⁷ I bianchi che si stagliano sul foglio funzionano come una sorta d'inchiostro invisibile: nascondono un'altra scrittura; sono metafora dei meccanismi di una relazione metatestuale particolare. C'è una forma del commento, evidenziata in un articolo di Michel Charles (che uscirà proprio l'anno seguente al *Pinocchio parallelo*, nel 1978, e cui si riferisce per definire la relazione metatestuale lo stesso Genette):²⁸ un commento che «ne cite plus, mais procède par allusions textuelles (quasi-citations) [...] Éventuellement, la citation apparaîtra, mais sans être “textuelle”, intégrée au discours suivi du commentaire».²⁹ Si tratta in sostanza della libera parafrasi di cui parla anche Manganelli nella prefazione, secondo cui il discorso del commento non è obbligato a seguire la linearità del commentato, ma può cancellarne alcune parti per evidenziarne altre e per sviluppare, da esse, un proprio discorso derivato. Nel

²⁵ GIORGIO MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 8.

²⁶ *Ivi*, p. 7.

²⁷ *Ivi*, p. 19.

²⁸ «[L]a relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer [...] C'est, par excellence, la relation critique» (GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 11-12).

²⁹ MICHEL CHARLES, *La lecture critique*, in «Poétique», XXXIV (1978), pp. 129-151, a p. 148.

Pinocchio di Manganelli la differenza tra i due discorsi si staglia sulla pagina a seguito dell'invasione della scrittura del commento rispetto alle citazioni riportate dal commentato, segnando l'affermazione della propria scrittura sopra, più che contro, quella di Collodi. L'indizio non diviene soltanto una citazione riprodotta e corredata da una spiegazione, ma scava intorno al testo-oggetto il luogo contestuale di un'altra storia, da cui partirà una seconda narrazione.

Vediamo un paio di esempi di parallelismo, scelti tra quelli che presentano un aspetto più ibrido. All'apertura del libro troviamo un Re assente. Il narratore esordisce con la segnalazione di una storia subito smentita per far spazio a un'altra.³⁰ È l'occasione immediatamente offerta a Manganelli di ritrovarsi in propria disponibilità una sequenza che esiste nel testo commentato, ma che è tanto velocemente annunciata quanto interrotta. Il Re di quella fiaba s'astiene dall'apparizione per esigenze della trama, per rispetto al privilegio di narrazione che dev'essere concesso al solo personaggio di Pinocchio, nelle prime righe ancora sommerso nell'ignoto. Seguendo l'ipotesi di un processo di rimozione narrativa, Manganelli farà ritornare quel Re assente sotto altri panni, e per di più simbolici. Lo ritroveremo camuffato in altri oggetti del racconto: «nascosto in qualunque immagine, oggetto, personaggio; da questo, tramutarsi in quello [...] il favolatore ci avverte che al posto del Re c'è un "semplice pezzo di legno da catasta"».³¹ Come succedeva anche in Barthes, il racconto indiziario si basa sul presupposto di leggere nel testo più di quel che vi si scrisse, orientando l'interpretazione a commentare *anche* quel che il racconto non dice. In un altro passo, proprio nell'ultimo capitolo, dopo l'assimilazione del personaggio del Gatto e di quello della Volpe a «sudditi sventurati» del regno di Acchiappacitrulli, il commento riporta:

Assieme alla svenduta coda volpina, agli occhi del Gatto, da qualche parte decrepita si disfa in una rivolta di scodati fagiani la città di Acchiappacitrulli, il buon Gorilla giudice è accecato dalla sua "flussione", l'obesità dell'Omino è sconcia e letale idropisia, la finta ilarità eloquente del direttore del circo si tramuta in sterminata ciarla demente, la tosse affoga il pescatore verde, è rudere da vipere il Gambero Rosso.³²

Il discorso commentativo non apre una continuazione della storia di Pinocchio o del suo mondo; ma rappresenta esplicitamente ciò che comporta il punto fermo impresso dal narratore: la fine dell'avventura della marionetta, diventato ora un bambino. Con questa scena apocalittica, Manganelli restituisce alla trama commentata il proprio originario potere: quella *finzionalità* inizialmente riconosciuta patrimonio inesauribile di tutti i racconti, ma che, dopo essere stata estesa ai suoi massimi punti elastici, ora ritorna ad accorciarsi, per rientrare infine nei suoi normali confini di fantasia e invenzione. Rinunciando al prequel e al sequel, Manganelli termina il proprio commento riconsegnando la parola al racconto ormai concluso, *al di qua* di ogni sua possibile estensione. I confini entro cui si muove l'ibridazione narrativa del commento trovano un limite invalicabile

³⁰ MANGANELLI, *Pinocchio: un libro parallelo*, cit., p. II.

³¹ *Ivi*, p. 13.

³² *Ivi*, p. 195.

soprattutto *in avanti*, all'incontro con la frontiera ultima del racconto. In sostanza, la storia principale del burattino e le storie ritrovate di Manganelli si contendono lo spazio di *Pinocchio: un libro parallelo*, ma nel rispetto di una relazione metatestuale in cui il commento critico indaga il proprio commentato attribuendogli i limiti costitutivi del genere narrativo, con una presa di posizione precisa rispetto alle libertà concesse all'invenzione romanzesca e, in maniera complementare, anche al potere della critica di penetrare e restituire, con i suoi strumenti d'analisi e con il suo linguaggio, tutta la profondità latente del testo.

3.3

In campo italiano, l'idea delle storie parallele non ha affascinato soltanto Manganelli; è stata composta un'altra interessante metafora oltre a quella di *Pinocchio: un libro parallelo*. Mario Lavagetto, quasi un ventennio dopo, scrive in *La macchina dell'errore* (1996):

Può accadere che ogni testo appaia come il rotolo della Torah, composto di lettere originariamente non ordinate e che raccontano quella storia, ma anche un'altra storia, moltissime altre storie e che dagli spazi bianchi – tra una lettera e l'altra – affiorino alla superficie altre lettere che chi legge crede di avere riconosciuto nel testo e invece nascono dalle sue idiosincrasie, dai suoi abbagli.³³

Ritroviamo l'immagine degli spazi bianchi come luoghi di ricombinazione, di ricostituzione dei testi e di affioramento di storie inesprese, o di loro parti mute, sommerse in fondo al rimosso creativo o al represso psichico. Lavagetto riconosce apertamente che in ogni storia cova una dimensione illusoria che le resta parallela; questa non è intrinsecamente contenuta nel racconto, ma risulta dall'interazione con l'individuo che legge. Fondamentale premessa all'ibridazione narrativa che investe il discorso saggistico di *La macchina dell'errore* è l'invenzione di Lettore, un vero e proprio personaggio cui Lavagetto è stato costretto a conferire almeno qualche tratto approssimativo: «di volta in volta, potrò trovarmi costretto a precisare la sua fisionomia e ad attribuirgli altre letture, informazioni, abitudini o "manie"». ³⁴ Posto sullo stesso piano dei contenuti dell'oggetto di studio – ancora un racconto di Balzac – Lettore (designato quasi come un nome proprio) veste il ruolo di uno strumento ermeneutico, attivato per mezzo di una finzione, da impiegare lungo l'analisi critica. Più precisamente, il critico non gli delega tanto la rappresentazione del processo di elaborazione critica, quanto la descrizione di una particolare relazione di lettura tra individuo e testo. Il sottotitolo dell'opera è la perfetta sintesi del metodo: *Storia di una lettura*. Prendiamo l'introduzione alla *Macchina dell'errore*:

Dalla consapevole malafede con cui mi accingevo a tentare l'esperimento è nata l'idea di una controfigura, di un capro espiatorio a cui concedere il più ampio mandato e su cui scaricare ogni responsabilità, in modo da non lasciarmi sfuggire le occasioni di spiegare quanto altrimenti avrebbe rischiato di risultare inspiegabile:

³³ MARIO LAVAGETTO, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 38.

³⁴ *Ivi*, p. 10.

un lettore fittizio, che doveva assomigliare il meno possibile a un personaggio, essere libero di abbandonarsi a ogni intemperanza e tuttavia scrupoloso nel rispettare le prescrizioni che gli venivano dalle pagine di Balzac.³⁵

In qualità di controfigura fittizia, Lettore è un presenza funzionale alla particolare retorica del critico: è in fondo uno stratagemma stilistico per ottenere una più completa contestualizzazione del testo-oggetto, sfruttando alcune facoltà che possono essere concesse solamente a un personaggio di finzione, come l'ubiquità. Lettore sarà infatti collocato sullo sfondo di volta in volta necessario all'indagine filologica. Agile per l'argomentazione, insomma, è il poter annullare tutte le distanze, le mediazioni, le difficoltà di ricezione, soprattutto in relazione alle diverse edizioni disponibili delle opere di Balzac.

Ad esempio, opportunamente programmato per rispondere soltanto a certi stimoli, Lettore s'avvia all'inizio di *La macchina dell'errore* all'incontro con *La Muse du département* (1837) di Balzac; se inizialmente il commento critico investe il discorso di Lavagetto quasi nella sua totalità, dopo una cinquantina di pagine, Lettore attiva il proprio portato finzionale, innescando una breve quanto curiosa rappresentazione:

Il lettore [...] si trova ora – alle cinque del mattino – nelle terre del castello di Anzy, vasta proprietà di boschi e di terre che il minuscolo M. de La Baudraye ha messo a disposizione dei suoi ospiti per una partita di caccia [...] Lousteau e Bianchon, con la complicità del giovane Gatién Boisrouge (un altro dei corteggiatori di Mme de La Baudraye), decidono di ricorrere a uno stratagemma per scoprire se esiste davvero, come suggeriscono alcuni indizi, una relazione tra la padrona di casa e M. de Clagny. Dopo cena racconteranno «alcune storie di mogli sorprese in flagrante dai mariti e orribilmente assassinate»: i due colpevoli, se tali sono, si tradiranno.³⁶

Il personaggio di Lettore, quando compie l'unica azione concessagli dal critico – leggere – legge anche di se stesso: si ritrova sulla scena in compagnia del narratore – suo parente finzionale – e ne scruta i comportamenti, attende a nervi tesi che egli si tradisca, deponga la maschera e riveli chi gli sta dietro: Balzac. In questo caso, come una sorta di narratorio nascosto, Lettore osserva che a un certo punto il personaggio Bianchon, narratore di Balzac, proferisce un verbo alla prima persona singolare («guardandomi») quando si trova ancora diegeticamente fuori dalla storia che racconterà con un discorso diretto: Bianchon dovrebbe restare un «egli» per poter collegare *La Grande Bretèche* (1831) ai racconti che l'hanno preceduto nel quarto volume dell'edizione Furne (1845) di *La Comédie humaine*. Scovato l'indizio, trovata l'incongruenza, Lettore deve adesso uscire dalla narrazione di Balzac per risolvere l'enigma. Lavagetto lo riutilizzerà non più come un personaggio nella cornice interna del racconto commentato, ma come funzione descrittiva da inserire in un'altra cornice esterna, ancora da creare. Non si tratterà di un'identificazione autobiografica (vedremo che i tempi dell'autore e di Lettore non coincidono). Nel testo di Lavagetto, questa avventura diventa una seconda sequenza finzionale occupata da Lettore. Il personaggio subisce uno spostamento all'indietro rispetto al presente editoriale del saggio:

³⁵ *Ivi*, pp. 5-6.

³⁶ *Ivi*, p. II.

Se il lettore di cui ci stiamo servendo fosse più che una semplice funzione, e se la sua fisionomia non venisse programmaticamente controllata in modo da non assumere nessuna precisa identità e in modo, soprattutto, da non costringere questo resoconto immaginario nelle maglie di qualche giustificazione realistica, ci troveremmo ora nella necessità di fissare una data per le sue avventure: dovremmo collocarle infatti prima del 1979, quando comincia a uscire l'edizione della *Comédie humaine* curata da Pierre-Georges Castex. Per non rovinare il nostro piano e continuare la sua vita clandestina, il lettore di cui ci stiamo servendo deve infatti ignorare quell'edizione [...] ed essere costretto, per ultimare le sue ricerche [...] a recarsi a Parigi, ad alloggiarvi alcuni giorni, a prendere il métro e a scendere alla fermata di Passy. Sono (mettiamo) le dieci del mattino quando da boulevard De-laessert arriva a place de Costa Rica per imboccare poi rue Raynouard (un tempo rue Basse) dove, al numero 47, sulla sinistra, troverà la Maison Balzac: qui il suo viaggio avrà momentaneamente termine e, come vedremo tra poco, sarà in parte premiato.³⁷

Lettore nasce da uno stato non reale o storico, ma di finzione con la lettura di *La Muse du département*; viene poi impiegato per rendere conto di una premessa della ricerca filologica e, infine, verrà dissolto alla conclusione del volume in un suo ritorno alla forma potenziale, quella di tutti i lettori passati e futuri di Balzac, e consegnerà la propria debole costituzione di fantasma a una nuova, inamovibile impersonalità.³⁸ Il discorso critico si proietta sopra il suo testo-oggetto tramite una finzione, che cede ancora molto alle armi dell'argomentazione, ma che, già in maniera più diretta rispetto a Barthes e a Manganelli, mette in scena un discorso parallelo e ibrido dotato di qualche individualità peculiare, tipica della funzione contingente del personaggio di un romanzo, eppure sufficientemente aleatoria perché l'ambiguità non consenta nessuna presa definitiva da parte del modo narrativo. La lettura non si accontenta di muoversi negli interstizi del testo; ma nemmeno ne riscrive le assenze con un discorso mutuato dal genere del testo commentato. La lettura critica di Lavagetto manipola i suoi indizi con l'aiuto di un personaggio mobile, che costruisce un suo percorso tra i testi e le loro edizioni, lasciando scorrere in parallelo agli sviluppi dell'argomentazione anche la rappresentazione di una lettura più complessa di quella critica, fino a che, all'incrocio con la finzione, essa acquisisce il diritto di avere una propria storia, di essere un evento significativo, persino di venire inseguita da una certa identità narrativa lungo le pagine del saggio.

3.4

Come quello di *Pinocchio*, anche l'universo di Jane Austen è stato da sempre foriero di prequel, sequel, adattamenti intermediali, fanfictions, ecc.³⁹ Un recente libro di William Deresiewicz, *A Jane Austen Education* (2011), testimonia della fortuna e del fascino

³⁷ *Ivi*, p. 81.

³⁸ «Ora Mme de Merret, Hérédia, Henry, Margonne, Laure Sallambier e lo stesso Balzac impallidiscono, vengono riassorbiti nella galassia che li trascina con sé, o reintegrati tra i figuranti di un solo meraviglioso spettacolo, di una città inesauribile e notturna, dove il lettore – qualsiasi lettore – potrà andare in cerca di avventure, dopo il tramonto, come Harun al-Rashid per le strade di Bagdad, avvolto nel suo impenetrabile anonimato» (*ivi*, p. 168).

³⁹ Cfr. DONATA MENEGHELLI, *Jane Austen: tra brand e desiderio*, in «Between», VIII (2014).

che la narratrice inglese esercita su un pubblico vasto e diversificato. Ai nostri occhi, quest'opera assume particolare interesse per l'ibridazione istituita tra una narrazione prettamente autobiografica e il discorso critico su Jane Austen. Se certamente rispetta il patto autobiografico,⁴⁰ questo libro fa un peculiare uso delle opere di Jane Austen al punto da rendere ambiguo ogni rapporto di forza ravvisabile tra l'analisi dei testi e la narrazione autobiografica, come se diventasse impossibile decidere quale sia il piano oggettivo che permette di illustrare, spiegare e giustificare l'altro. Se i testi non occupano il ruolo di semplici esempi per dimostrare un'ipotesi attorno all'opera di Jane Austen, sono i libri stessi a scandire gli episodi idonei a segnare la vicenda privata del personaggio autobiografico di Deresiewicz.

Con Deresiewicz, entriamo a pieno titolo in un'atmosfera postmoderna in cui gli studi letterari rivendicano concretamente una nuova libertà dalla teoria, un affrancamento dai tentativi di sistematizzazione del letterario in favore di un ritorno al contatto diretto dei meccanismi cognitivi della lettura con i testi della tradizione: è un periodo sensibilmente post-teorico, forse cominciato pienamente soltanto alla fine del secolo scorso e che probabilmente stiamo ancora vivendo,⁴¹ ma che non può impedire di divenire a propria volta oggetto di un'indagine storica. *A Jane Austen Education* è una sorta di racconto autobiografico di formazione di un dottorando alla Columbia University di New York attraverso i problemi della vita quotidiana (come li elenca il sottotitolo: l'amore, l'amicizia, l'indipendenza), dal cominciamento della tesi fino al matrimonio. Il ruolo di aiutante attribuito all'opera di Jane Austen consente di interpretare l'opera come un saggio personale, un *personal essay*, in cui il discorso sembra mutuare qualche strumento dalla critica del testo soltanto per poterne ricavare un fine propedeutico e di etica individuale.

Il percorso comincia con un primo momento di liberazione del giovane dottorando dai pregiudizi rispetto all'opera della scrittrice:

Austen's words, quite apart from what she said with them, also struck me as ridiculous when I first heard them. I was used to stylistic brilliance that hit you over the head: Joyce's syntactic labyrinths, Nabokov's arcane vocabulary, Hemingway's bleached-bone austerities.⁴²

Having worshipped at the altar of modernism, with its arrogant postures and lofty notions of philosophical significance, I believed that great literature had to be forbidding and esoteric: full of allusions that flaunted their own learning, dense with images and symbols that had to be pieced together like a giant jigsaw puzzle.⁴³

Il giovane Deresiewicz inizia la lettura del romanzo *Emma* per caso e scopre il mondo di Jane Austen. Se all'inizio trova ancora superficiale la sua scrittura, si sbarazza ben presto delle sovrastrutture interpretative e ritorna a leggere con gli occhi del semplice lettore, di colui che adotta il punto di vista più ingenuo e che non mette volontariamente nessun

40 Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

41 Si potrebbe perfino dire che esiste ormai una sorta di *haine de la théorie*, sdoganata almeno in Francia dal libro di ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

42 WILLIAM DERESIEWICZ, *A Jane Austen Education: How Six Novels Taught Me About Love, Friendship, and the Things That Really Matter*, New York, Penguin Books, 2012, p. 15.

43 *Ivi*, p. 34.

filtro tra la propria identità e il romanzo, lasciandosi plagiare dal gioco dell'identificazione con i personaggi e col loro mondo:

And that was what I finally understood what Austen had been up to all long. Emma's cruelty, which I was so quick to criticize, was nothing, I saw, but the mirror image of my own. [...] By creating a heroine who felt exactly as I did, and who behaved precisely as I would have in her situation, she was showing me my own ugly face.⁴⁴

Si tratta in sostanza di una sorta di *epoché* (anti-)critica, un ritorno alla relazione originale di un soggetto con il suo oggetto privilegiato – la lettura – grazie a una tabula rasa delle sovrastrutture teoriche precedentemente assimilate, per educazione e per provenienza (nel caso specifico dal ceto intellettuale newyorkese e dal contesto socio-religioso della comunità ebraica). Questo rapporto diretto e identificatorio con i testi è esplicitamente difeso sia come modalità di apprendimento individuale, sia come metodo più appropriato per interpretare l'opera di Jane Austen. L'autore lo confessa proprio nel momento in cui elogia l'accademico che, paradossalmente, gli avrebbe aperto la via della liberazione dalla teoria – Karl Kroeber (1926–2009), cui il libro è dedicato, professore alla Columbia, esperto di romanticismo inglese e letteratura nativo-americana, teorico dell'ecologia applicata alla critica letteraria. Eppure, lo stesso Deresiewicz non può non riconoscere che si tratta di un modo di lettura prettamente di consumo:

Literary studies, [the Professor] was trying to tell us, was not about learning a secret language or mastering a bag of theoretical tricks. It was not about inventing a new, professional personality, either. It was about getting back in touch with the ways we used to read – the ways people read when they're reading for fun – but also about intensifying them, making them more thoughtful and deeply informed.⁴⁵

Il sistema autobiografico dell'opera, nel parallelo che istituisce con l'analisi critica dei sei romanzi di Jane Austen, è un racconto di formazione che si appoggia a un certo tipo di lettura totalmente diverso da quello dei tre casi precedenti. Anzi, in questo parallelismo un sistema è solidale all'altro: lettura e racconto s'influenzano e si cercano a vicenda, finendo per appiattare l'indagine critica verso la ricerca di un uso economico della teoria, al fine di facilitare un ritorno all'esplicitazione immediata di un senso morale e utilitaristico per il singolo individuo. L'ordine di esposizione dei romanzi, con lunghe citazioni senza riferimenti alle pagine o alle edizioni – *Emma*, *Pride and Prejudice*, *Northanger Abbey*, *Mansfield Park*, *Persuasion*, *Sense and Sensibility* – non è quello cronologico di pubblicazione o di composizione; ma è un altro, vincolato alla storia di formazione dell'individuo che i libri devono contribuire a portare a termine. In sostanza, se il binario dell'autobiografia e quello della lettura possono sembrare paralleli, in realtà entrambi convergono al servizio di un individuo preciso, con un nome proprio determinato: *un* lettore. Che questo lettore dei romanzi di Austen sia un individuo preciso lo vediamo anche da una caratteristica che non potremmo trovare in nessuno degli altri saggi citati e

44 *Ivi*, pp. 11–12.

45 *Ivi*, p. 99.

che, ad esempio, Lettore di Lavagetto certo non aveva: un'identità perfettamente definita, una biografia pregressa, un genere sessuale, peculiarmente maschile. Siamo all'emersione, insomma, di un vero e proprio individuo storico-biografico, medio, seriale: non più parente dell'*homo* interpretativo con cui il genere del saggio tradizionale, e ancora i testi ibridi di Barthes, Manganelli e Lavagetto, si confrontavano.

4 SAGGIO PARALLELO: LETTURA, COMMENTO, RISCrittURA

Sembra che l'ibridazione si realizzi in queste opere sempre restando nei confini di una relazione metatestuale con il testo-oggetto, ma che spesso prende le forme di un discorso altro da quello critico-argomentativo. Perché questo possa avvenire, bisogna pensare non a un genere che entra in un altro, ma a elementi narrativi che s'inseriscono lungo le giunture del saggio e che formano, nel loro complesso, una connotazione narrativa che percorre un testo ormai ibrido, modificandolo, rendendolo plurimo: è un senso aggettivale della finzione, un *modo* in sostituzione a un genere che va all'incontro di un altro genere, che resta ancora dominante.

In effetti, il modo può essere interpretato come la qualificazione tematico-tonale che *colora* il genere del romanzo.⁴⁶ Soprattutto Gérard Genette insiste su tale gerarchia tra modo e genere: «Les genres sont des catégories proprement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique».⁴⁷ Il modo narrativo è così un concetto che rende ragione della pervasività della *fiction* al cospetto degli altri generi della letteratura; attraverso il modo romanzesco, si può concedere anche a opere non finzionali, come quelle saggistiche, il privilegio della letterarietà che la *fiction* possiede oggi naturalmente. Possiamo allora intendere il modo narrativo che partecipa dell'ibridazione del saggio come una disposizione di eventi fittizi o personaggi estranei ai racconti-oggetto, desunti da essi o ugualmente inventati, la cui organizzazione causale non è certo autonoma, ma dipende da una struttura formale precedente e soggiacente, quella della scrittura saggistica, della sua argomentazione e dei suoi scopi espositivi, dei suoi obiettivi teorici.

Il parallelismo dell'ibridazione è un codice strutturale che entra nelle quattro opere analizzate. Questo parallelismo lascia emergere una contraddizione propria dell'ibridazione narrativa che non resta sottotraccia nel momento dell'analisi dei testi ibridi. Originariamente, in questi ibridi troviamo un modo narrativo utilizzato per far emergere una particolare condizione di lettura che non è più passiva, ma è intesa come un'attività che eccede le normali categorie di autore e lettore e produce senso oltre i confini dell'analisi testuale e del commento. La tecnica del parallelismo arriva a riscrivere ciò che nel racconto originale non era scritto, ma era suggerito dal sistema culturale della narrazione, come nei saggi di Barthes e Manganelli. La lettura è attività costruttiva al servizio della critica e dell'interpretazione, in Lavagetto, mentre è al servizio della costituzione morale dell'individuo e del soggetto, in Deresiewicz. Quest'attività di lettura prende via via sempre più sostanza rappresentativa, fino a comporsi autonomamente in forme parallele al discorso

46 Cfr. ALASTAIR FOWLER, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982, p. 88.

47 GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette et al., Paris, Seuil, 1986, p. 142.

argomentativo, che dotano la lettura stessa di una consistenza e di un'identità narrativa autonoma e concorrente.

Tuttavia, non possiamo non riconoscere che l'ibridazione narrativa sembra evolversi, lungo i casi esaminati, contro il genere del saggio stesso, cioè contro la sua peculiare forma intermedia tra letteratura e filosofia. Per György Lukács il saggio è una forma che tratta di problemi concettuali all'incontro con una realtà individuale e concreta e che dunque resta intermedia tra filosofia e letteratura.⁴⁸ Ma se la narrativa è un codice descrittivo del particolare e dell'individuale, nel momento in cui s'iscrive nel saggio non può fare a meno di ribadire una realtà soggettiva davanti ai problemi concettuali convocati; di restituire, cioè, quella certa idea di lettura al possesso di un dato lettore, e attribuire a quel nuovo concetto operativo un'unificazione attorno a un individuo concreto, che controlla ogni astrazione mentale raggiungibile dall'argomentazione. Lo studio di questa narrativa, che per Fredric Jameson è uno spazio di emersione delle contraddizioni strutturali dei prodotti sociali della nostra cultura,⁴⁹ consentirebbe anche una nuova interpretazione del saggio.

Considerando i rapporti di produzione vigenti nel campo letterario, non è ormai semplice distinguere tra produzione e prodotto, soprattutto nel caso di quei lettori che intervengono, grazie alle possibilità di ricombinazione dei nuovi strumenti digitali e di trasformazione dei media (fanfiction e pastiche distribuiti attraverso i nuovi formati in rete), a estendere e riscrivere storie lungo tracciati e mondi finzionali di cui l'individualità autoriale è ormai niente di più che un parziale e lontano creatore. Anche l'ibridazione, pur essendo un vero e proprio meccanismo di produzione – di un modo dialogico e parallelo di lettura – è origine nondimeno di un prodotto, anche se afferente al genere saggistico e quindi idealmente svincolato dalle dinamiche di consumo proprie della merce culturale. Mentre in Barthes il testo cerca di riunire autore e lettore, fabbricatore e fruitore in un nuovo regime utopico di produzione per liberare, l'uno, dalla propria mitologia, l'altro, dal processo di reificazione del testo come merce, Deresiewicz accetta apertamente che il saggista possa essere un lettore di consumo. Nel saggio a noi più vicino, quello di Deresiewicz, la lettura è ormai un modo di presentazione di un prodotto che riunifica tutti i fattori culturali, anche quelli concettuali rimasti, al servizio dell'individuo-consumatore, con cui intrattiene un rapporto diretto, mentre la lettura che proponevano gli altri saggi paralleli è una lettura plurale in cui il discorso narrativo e quello saggistico collaboravano per dar vita a una forma di produzione del senso ben più dialogica, in cui la dialettica era in azione, la mediazione della teoria un atto necessario. Considerare i frammenti del mondo come oggetti di conoscenza, senza cedere alla tentazione di costruirvi attorno un sistema filosofico, questo è lo scopo intrinseco del saggio per Theodor Adorno.⁵⁰ Questa totalizzazione del testo come prodotto a forma dell'individuo nega la possibilità di condurre quel ragionamento frammentario e non-totale,

48 GYÖRGY LUKÁCS, *Über Wesen Und Form Des Essays*, in *Die Seele Und Die Formen. Essays*, Berlin, Egon Fleischel, 1911, pp. 1-39.

49 FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1996, p. 81.

50 THEODOR W. ADORNO, *Des Essay Als Form*, in *Noten Zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, pp. 9-33.

intermedio, dialettico senza essere sintetico, che Adorno riconosceva tipico del genere saggistico.

Con l'avvento della rivoluzione borghese, i generi letterari hanno subito una notevole ristrutturazione che ha cambiato il concetto stesso del loro formato. Da forme veicolo della retorica antica, essi mostrano oggi l'altra faccia del prodotto, in quanto categorie di destinazione per le merci letterarie. Soprattutto dal Romanticismo fino a Croce, questo cambio di funzione ha offerto il fianco più a una contestazione della loro utilità che a una rettifica del loro impiego e circolazione nel campo letterario. Tuttavia, si vede come l'ibridazione non costituisca tanto una sorta di liberazione di un testo dai generi letterari, tale da annullarne la validità teoretica, ma come possa essere l'ibridazione stessa, paradossalmente, a favorire l'esibizione di una forma di genere letterario perfettamente allineata alla pervasività totale delle merci culturali odierne. Perfino alcuni testi problematici come quelli affrontati possono essere trasformati dall'ibridazione narrativa in una versione più conformista e commerciale di saggio critico. Nell'evoluzione storica di quest'ibridazione in parallelo, o almeno nella successione delle opere scelte in ordine cronologico, il saggio ibrido si diluisce progressivamente in una merce letteraria. Dopo il suo ruolo nella fondazione e circolazione delle idee della borghesia dall'Illuminismo al Positivismo, il genere del saggio subisce anch'esso il fascino del cambio di paradigma che coinvolge la teoria stessa al momento del proprio apice, espresso dal sogno di un nuovo sapere collettivo nell'epoca post-1968. Il parallelismo è ora una forma dialogica che rompe la traiettoria logica dell'argomentazione per premessa, sviluppo, conclusione, e approda a un sistema rizomatico e relazionale, in cui le possibilità sono centrifughe rispetto al centro del testo, rappresentato dal suo genere, quello saggistico. In seguito l'ibridazione riappare incompleta, perché se coinvolge il piano dell'espressione individuale, non include più la trasformazione teorica nel processo creativo che il saggio ibrido aveva espresso in passato.

L'ibridazione di un'opera come *A Jane Austen Education* palesa addirittura le contraddizioni insite nel genere saggistico nel suo complesso e ne annuncia, forse, il difficile destino di sopravvivenza come forma del pensiero critico, se non a patto di sbilanciarsi a smorzare la sua originaria dialogica doppiezza tra letteratura e filosofia. Sempre meno al crocevia di rappresentazione letteraria e invenzione teoretica, anche il saggio sembra oggi partecipare alla diffusione di quel fenomeno contemporaneo delineato da Jim Collins: la letteratura è ancora parte della cultura popolare e in misura maggiore perché la comunità dei lettori tende sempre più a personalizzare i testi letterari della nostra tradizione,⁵¹ a usarli per la costruzione e l'espressione di una miriade di identità narrative particolareggiate, medie e seriali, ma senza oggettivarli in quella presa di distanza da cui nasce l'interrogativo critico e, successivamente, il potenziale utopico di una nuova forma di teoria.

⁵¹ JIM COLLINS, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 4.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Des Essay Als Form*, in *Noten Zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1958, pp. 9-33. (Citato a p. 84.)
- ANCESCHI, LUCIANO, *Fenomenologia della critica. Con alcune appendici*, Bologna, Patron, 1966. (Citato a p. 71.)
- BACHMANN, DIETER, *Essay und Essayismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1969. (Citato a p. 71.)
- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. da Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 70.)
- BALDACCI, LUIGI, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969. (Citato a p. 71.)
- BARTHES, ROLAND, *La Chambre claire*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. v, pp. 785-892. (Citato a p. 74.)
- *Le Mythe, aujourd'hui*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. I, pp. 823-868. (Citato a p. 74.)
- *Sur S/Z et L'Empire des signes*, intervista con André Bourin, in «Les nouvelles littéraires», 5 marzo 1970, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, p. 663. (Citato a p. 73.)
- *S/Z*, in *Œuvres Complètes*, a cura di Éric Marty, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, vol. III, pp. 119-345. (Citato alle pp. 73-75.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 71.)
- BUTRYM, ALEXANDER J. (a cura di), *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, Athens (GA)-London, University of Georgia Press, 1989. (Citato a p. 71.)
- CHARLES, MICHEL, *La lecture critique*, in «Poétique», xxxiv (1978), pp. 129-151. (Citato a p. 76.)
- COLLINS, JIM, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham, Duke University Press, 2010. (Citato a p. 85.)
- COMPAGNON, ANTOINE, *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998. (Citato a p. 81.)
- DARWIN, CHARLES, *L'origine delle specie*, trad. da Luciana Fratini, Torino, Boringhieri, 1967. (Citato a p. 69.)
- DERESIEWICZ, WILLIAM, *A Jane Austen Education: How Six Novels Taught Me About Love, Friendship, and the Things That Really Matter*, New York, Penguin Books, 2012. (Citato alle pp. 81, 82.)
- DERRIDA, JACQUES, *La loi du genre*, in *Parages*, Galilée, 1986, pp. 249-87. (Citato a p. 70.)
- DESTRO, ALBERTO e ANNAMARIA SPORTELLI (a cura di), *Ai confini dei generi: casi di ibridismo letterario*, Bari, Graphis, 1999. (Citato a p. 69.)
- FERRARINO, PIETRO, *La cosiddetta contaminazione nell'antica commedia romana* [1947], a cura di Lucio Cristante, Claudio Marangoni et al., Amsterdam, Hakkert, 2003. (Citato a p. 68.)

- FOWLER, ALASTAIR, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1982. (Citato a p. 83.)
- GENETTE, GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette, Hans Robert Jauss et al., Paris, Seuil, 1986. (Citato a p. 83.)
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. (Citato a p. 76.)
- HEGEL, GEORG W.F., *Ästhetik*, Berlin-Weimar, Aufbau-Verlag, 1976, vol. II. (Citato a p. 70.)
- JAMESON, FREDRIC, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, London, Routledge, 1996. (Citato a p. 84.)
- JAUSS, HANS ROBERT, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Théorie des genres*, a cura di Gérard Genette, Hans Robert Jauss et al., trad. da Éliane Kauffholz, Paris, Seuil, 1986, pp. 37-76. (Citato a p. 69.)
- KRAIDY, MARWAM K., *Hybridity, or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press, 2005. (Citato a p. 69.)
- LANGLET, IRÈNE, *L'abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2016. (Citato a p. 71.)
- LAVAGETTO, MARIO, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato alle pp. 78-80.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. (Citato a p. 81.)
- LESSING, GOTTHOLD E., *Hamburgische Dramaturgie*, in *Gesammelte Werke*, Leipzig, Tempel, 1912, vol. V, pp. 231-235. (Citato a p. 69.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Über Wesen Und Form Des Essays*, in *Die Seele Und Die Formen. Essays*, Berlin, Egon Fleischel, 1911, pp. 1-39. (Citato a p. 84.)
- MANGANELLI, GIORGIO, *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato alle pp. 76, 77.)
- MENEGHELLI, DONATA, *Jane Austen: tra brand e desiderio*, in «Between», VIII (2014). (Citato a p. 80.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. (Citato a p. 71.)
- PAQUETTE, JEAN-MARCEL, *Prolégomènes à une théorie de l'essai*, in *Pensées, passions et proses: essais*, l'Hexagone, 1992, pp. 315-319. (Citato a p. 71.)
- SACCO MESSINEO, MICHELA (a cura di), *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, Palermo, Duepunti, 2007. (Citato a p. 71.)
- SAMOYVAULT, TIPHAIN, *Roland Barthes: biographie*, Paris, Seuil, 2015. (Citato a p. 75.)
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989. (Citato a p. 71.)
- SEGRE, CESARE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001. (Citato a p. 71.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'oeil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970. (Citato a p. 71.)
- WARREN, MINTON, *On the Etymology of Hybrid*, in «The American Journal of Philology», V (1884), pp. 501-502. (Citato a p. 69.)
- ZINATO, EMANUELE, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Roma, Carocci, 2010. (Citato a p. 71.)

PAROLE CHIAVE

Ibridazione, narratività, teoria letteraria, saggio critico, Roland Barthes, Giorgio Manganelli, Mario Lavagetto, William Deresiewicz.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Guido Mattia Gallerani è dottore di ricerca in Letterature Compare (Università di Firenze, 2013; Visiting Researcher: Université de Montréal, 2012) ed è abilitato al ruolo di maître de conférences in Francia (2016). Ha insegnato, in qualità di tutor didattico, letteratura italiana all'Università di Bologna (2014). Nel 2015 è stato ricercatore post-doc (Ville de Paris) presso l'Institut des textes et manuscrits modernes dell'École normale supérieure e del Centre national de la recherche scientifique con un progetto sulle interviste di Roland Barthes. Ha pubblicato il saggio *Roland Barthes e la tentazione del romanzo* (Morellini, 2013) e un'edizione commentata assieme ad Alberto Bertoni del *Quaderno di quattro anni* di Eugenio Montale (Mondadori, 2015).

guido.gallerani@item.cnrs.fr

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GUIDO MATTIA GALLERANI, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa* (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz), in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», v (2016), pp. 67–88.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – V (2016)

MASH-UP. FORME E VALENZE DELL'IBRIDAZIONE NELLA CREAZIONE LETTERARIA a cura di P. Gervasi, F. Lorandini e P. Taravacci	v
<i>Introduzione</i>	vii
IDA GRASSO, <i>Ibridismo è ideologia. Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez</i>	i
FABRIZIO BONDI, <i>Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri</i>	21
PAOLO BUGLIANI, <i>La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story</i>	43
GUIDO MATTIA GALLERANI, <i>Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)</i>	67
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Un taccuino a forma di strada. Su Einbahnstraße di Walter Benjamin</i>	89
FRANÇOISE CAHEN, <i>Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt</i>	107
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj, Sinfonia (2-a, La drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...</i>	117
IVANA TRAJANOSKA, <i>La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps</i>	135
ALICE BRAVIN, <i>Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov</i>	153
ALEKSANDRA WOJDA, <i>Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des Fantasiestücke in Callots Manier d'E.T.A. Hoffmann</i>	173
MARIA DARIO, <i>La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal</i>	191
THOMAS LIANO, <i>La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience</i>	213
JESÚS PONCE CÁRDENAS, <i>Poesía y Publicidad en España: notas de asedio</i>	227
SAGGI	285
ALESSIO COLLURA, <i>«Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir». Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde</i>	287
MAURIZIO ESPOSITO LA ROSSA, <i>Ernesto e gli animali. Note sul romanzo di Umberto Saba</i>	337
FRANCESCO DELLA COSTA, <i>Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon</i>	347
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	365
THEODOR STORM, <i>Veronika</i> (trad. di Fabrizio Cambi)	367
INDICE DEI NOMI (a cura di M. Fadini e G. Falceri)	379
CREDITI	387

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 5 - MAGGIO 2016

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

www.ticontre.org

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* possono essere presentate in qualsiasi momento e devono essere inserite nella piattaforma OJS della rivista, seguendo [queste](#) indicazioni. Per la sezione monografica, invece, le date di scadenza e la modalità di presentazione dei contributi sono reperibili nel *call for contribution* relativo. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al primo numero della rivista.

[Informativa sul copyright](#)

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.