

# NOTE SULLA SINTASSI E SULLA TESTUALITÀ DELLA SCRITTURA SAGGISTICA CONTEMPORANEA

Francesca Gatta<sup>1</sup>

## 1. QUESTIONI PRELIMINARI

In una prospettiva testuale, lo standard può essere ricondotto al concetto di genere testuale, alle sue convenzioni e alle aspettative che crea nel lettore. Il quadro teorico di riferimento è quello tracciato da Hatim (1984), che riprende la classificazione dei testi di Wehrlich e la distinzione fra tipi testuali e generi testuali: il genere è «elaborato in maniera induttiva dalle caratteristiche empiriche dei testi che consentono di raggrupparli in classi omogenee, mentre il tipo è un costrutto di portata teorica, più astratto, che non permette di classificare direttamente i testi reali, ma che identifica in modo deduttivo la caratteristiche essenziali di diversi procedimenti e modalità di comunicazione in base agli scopi del mittente e ai rapporti instaurati con i destinatari» (Mazzoleni, 2004: 402). I tipi, una classe chiusa, sono dunque definibili con tratti di carattere universale, mentre i generi, una classe aperta, si iscrivono all'interno di culture con specifiche e proprie modalità di strutturazione testuale e linguistica. I generi testuali (Skytte, 2001) innescano aspettative precise nel lettore appartenente a *quella* determinata cultura che si esprime attraverso *quel* preciso genere testuale. La situazione comunicativa, le attese innescate dal genere, determinano precise scelte da parte dell'autore che utilizza le risorse linguistiche a sua disposizione per realizzare il suo preciso scopo comunicativo. Lo standard è dunque un equilibrio fra scopo del testo, aspettative del lettore rispetto al genere, e risorse linguistiche utilizzate per realizzare lo scopo comunicativo del testo.

La dimensione comunicativo-testuale è fondamentale perché consente di inserire determinati tratti linguistici all'interno del processo comunicativo e dunque di valutarne pienamente il contributo nella modalità di costruzione del significato del testo e dell'attività del lettore. È in questa prospettiva, per esempio, che Angela Ferrari inserisce lo studio della punteggiatura, i cui usi si spiegano pienamente solo in una dimensione comunicativa: «di essa non si può dare altro che un'interpretazione comunicativo-testuale, all'interno della quale le regolarità sintattiche e prosodiche individuabili non sono altro che epifenomeni [...] incapaci di spiegare quale sia la natura fondamentale della punteggiatura» (Ferrari, 2018: 11).

Si tratta di equilibri complessi che lo diventano ancora di più quando si parla di scrittura saggistica: è difficile infatti definire che cosa sia la scrittura saggistica, «uno strano polpettone, una screziata insalata mista» in cui può coabitare di tutto, come scriveva Piero Camporesi licenziando la sua raccolta di saggi in miniatura *Il governo del corpo* nel 1995, commentando la varietà di titoli raccolti sotto l'etichetta saggistica nelle classifiche delle vendite. Consapevoli dell'eterogeneità costituzionale del genere, sulla

<sup>1</sup> Università di Bologna.

falsariga della proposta di Berardinelli, 2002 (a sua volta sulla scia di Adorno, 1992), si propone una definizione ampia del genere, che traccia i confini invalicabili della saggistica piuttosto che definirla: la scrittura saggistica non è *fiction* e non è scrittura specialistica<sup>2</sup>. Il patto comunicativo fra lettore e autore presuppone infatti che non si entri nel territorio della letteratura d'invenzione, cioè che si parli comunque del mondo "reale"; la scrittura saggistica inoltre fuoriesce dai circuiti della comunicazione specialistica, non è destinata ad un pubblico di specialisti che condivide e determina i contenuti e le modalità della comunicazione. Di questa differenza fra scrittura specialistica e scrittura saggistica si trova traccia spesso in alcuni saggisti che frequentano i due ambiti: è così, per esempio, per Ilvo Diamanti che nella premessa della sua raccolta saggistica *Sillabario dei tempi tristi* (2009: 7) sottolinea la sua difficoltà ad uscire da un contesto specialistico, pur attingendo alle stesse ricerche e trattando gli stessi temi, proprio perché «c'è chiarezza sul pubblico a cui ci si rivolge. Specialisti che hanno basi scientifiche, conoscenze e competenze comuni. Parlano un linguaggio comune». Ed è così, per esempio, anche per Vittorio Lingiardi che nel volume *Mindsapes. Psiche nel paesaggio* (2017) avverte più volte che si tratta di un libro non accademico, di un libro «dilettante», cioè scritto per diletto dell'autore e, come spera, dei lettori; di qui anche l'articolazione "leggera" del volume, in cui i capitoli tematici possono anche non essere letti in successione.

Alla difficoltà di delimitare il genere si aggiunge che gli studi critici hanno da sempre privilegiato l'eccezionalità del saggista, cioè la lingua d'autore, a partire da Roberto Longhi, indicato da Contini come uno dei massimi prosatori della letteratura italiana del secolo scorso<sup>3</sup>. Accanto a Longhi, i nomi studiati sono quelli di Croce, Solmi, Debenedetti, Cases, Fortini, Contini, Segre, Magris, e così via<sup>4</sup>; proprio l'eccezionalità di questi profili rende difficoltoso avere un quadro d'insieme di riferimento, in cui inscrivere con maggiore sicurezza e fondatezza i tratti della scrittura saggistica contemporanea, non per forza limitata all'ambito letterario. Tuttavia dall'interpretazione complessiva della figura di Longhi di Contini e Mengaldo (1998: 16), che vedono nella peculiarità della scrittura del critico d'arte le cifre di una scoperta continua e dunque del suo globale atteggiamento di critico, si ricava (o si trova conferma) di un'importante indicazione di metodo: indagare sulla scrittura diventa un modo, alle volte, per riflettere – oltre che sui presupposti della critica – anche su come si vuole trasmettere la conoscenza. Ovvero, sono importanti le "cose", ma anche il "modo" di dirle.

Per tutte queste ragioni, le note che seguono denunciano da sole i propri limiti, a partire dalla completezza e dalla rappresentatività della campionatura. Il tentativo è quello di descrivere quella che sembra essere una tendenza ricorrente della saggistica contemporanea, cioè l'opzione per moduli spiccatamente narrativi; il quadro di riferimento, oltre che del genere saggistico, tiene conto soprattutto della prosa contemporanea.

<sup>2</sup> In queste pagine si è inoltre evitato di considerare la saggistica con fine dichiaratamente divulgativo per non introdurre ulteriori elementi di disomogeneità in un ambito già molto frastagliato.

<sup>3</sup> Si rinvia a Contini, 1973, che contiene antologizzati gli scritti del filologo su Longhi.

<sup>4</sup> Si fa riferimento in particolare a P.V. Mengaldo, 1998.

## 2. DENTRO LA SAGGISTICA

Visto il panorama variegato e sfuggente della saggistica, si è deciso di demandare la difficile scelta della campionatura ad altri e dunque di prendere principalmente come riferimento le terne finaliste del Premio Répaci Viareggio per la sezione saggistica degli ultimi anni (2015-2018).

Il quadro dei finalisti comprende scritture molto diverse per argomenti e scritture, dal saggio storico di tipo accademico, come il volume di Guido Melis sull'amministrazione dello stato fascista, vincitore nel 2018, oppure quello di Salvatore Bono, *Schiavi. Una storia mediterranea*, ai volumi più propriamente di critica letteraria, come quello di Bruno Pischetta su Emilio Cecchi (2016) o il già citato *Mindscapes* di Lingiardi<sup>5</sup>. Anche in questa circoscritta e variegata rosa di saggi è ricorrente, tuttavia, la scelta di una comunicazione narrativa, che si avvicina ad un appassionante romanzo d'appendice nel volume di Benedetta Craveri, *Gli ultimi libertini*, e che in altri volumi, invece, si manifesta in modi diversi.

Le biografie dei sette giovani aristocratici francesi del volume di Craveri, brillanti protagonisti degli ultimi bagliori della monarchia francese e testimoni del mondo nuovo che andava nascendo, si prestano naturalmente a dare vita ad una grande narrazione romanzesca. La scrittura infatti fluisce incalzante, non appesantita da note (relegate agli apparati che corredano il libro assieme alle Fonti, alla Bibliografia, al Regesto dei personaggi e all'Elenco delle immagini), con citazioni a corpo delle fonti con le quali la scrittura dialoga. Le scelte linguistiche sono coerenti con quelle consuete della narrazione, a partire dall'uso dei tempi verbali della narrazione, passato remoto e imperfetto. L'autrice si pone nel ruolo della narratrice onnisciente che, seguendo gli itinerari dei protagonisti, dipana l'intricata e complessa vita politica del tempo, facendo emergere in filigrana la geografia del potere. Una presenza, quella della narratrice, che si manifesta nei tipici raccordi testuali del tipo «Facciamo un passo indietro...»; «Destino volle che proprio allora la sua strada incontrasse quella di Lauzon» e che tiene in sospenso il lettore promettendo a fine capitolo sviluppi che, come nella migliore narrativa d'appendice, accadranno nel capitolo seguente. Eccone un esempio:

Ma l'imprudenza era sempre stata la massima di Vaudrevil, ed era comunque troppo tardi per correre ai ripari: i timori di Chamfort si sarebbero prevalentemente avverati, e di là a dieci mesi l'Enchanteur sarebbe stato costretto a prendere le vie dell'esilio (p. 291).

Pur all'interno di una comunicazione narrativa, diverse sono le scelte delle due monografie dedicate al mistero e al culto del sangue di San Gennaro (*Il segreto di San Gennaro*, 2016) e alla complessa vicenda del monumento a Giordano Bruno (*Campo de' Fiori. Storia di un monumento*, 2015) per mano degli storici Francesco Paolo De Ceglia e di

<sup>5</sup> Queste le terne finaliste: nel 2015, E. Gioanola, *Manzoni*, Milano, Jacabook, M. Bucciattini, *Campo dei Fiori*, Torino, Einaudi, V. Trione, *Arte Cinema Modernità*, Milano, Bompiani; nel 2016, G. Crainz, *Storia della Repubblica*, Roma, Donzelli; B. Pischetta, *L'idioma molesto*, Torino, Archinto; M. Tavoni, *Qualche idea su Dante*, Bologna, il Mulino; nel 2017, F. P. De Ceglie, *Il segreto di San Gennaro*, Torino, Einaudi, G. Montesano, *Lettori selvaggi*, Firenze, Giunti, S. Pazzi, *La donazione dimenticata*, Milano, Mondadori Electa; nel 2018, V. Lingiardi, *Mindscapes*, Milano, Raffaello Cortina, G. Melis, L. Sampietro, *La passione per la letteratura*, Torino, Arago. I volumi di Bono e di Craveri furono selezionati nella rosa del 2016 senza entrare nella terna finale.

Massimo Bucciantini, quest'ultimo storico della scienza. Si tratta di scelte diverse che preferiscono invece della grande sintesi onnisciente alla Craveri una narrazione "più cinematografica", cioè che predilige un racconto in *medias res*, costruita per condividere con il lettore, passo dopo passo, dettaglio dopo dettaglio, la complessità dell'insieme. E allora affiorano quei tratti sintattico-testuali, ricorrenti anche nella scrittura giornalistica, qui finalizzati a creare una narrazione varia e imprevedibile, fatta di rapide e inattese messe a fuoco di dettagli che rendono più immediato e più coinvolgente il racconto. Si tratta per lo più di una sintassi e di una testualità che prediligono la paratassi e la giustapposizione, optando spesso per legami impliciti e di tipo semantico, e così facendo non impongono alla pagina una prospettiva d'insieme (come nel caso di legami espliciti) e una chiara gerarchia dei piani (lo sfondo e il rilievo) e delle informazioni. In questo senso, sono scelte che valorizzano il "montaggio" dei singoli elementi, più che la visione d'insieme, in termini cinematografici, il "piano sequenza".

Nella monografia sul sangue di San Gennaro, una documentata e originale ricostruzione del mistero e della mentalità che ha creato il mito del santo, suddiviso in capitoli con titoli fortemente evocativi, a loro volta articolati in agili sottocapitoli numerati e anch'essi con titoli, il percorso dello storico sembra essere quello di un investigatore. E se già Carlo Ginzburg<sup>6</sup> aveva avvicinato queste due figure, tuttavia la prosa di De Ceglia sposa decisamente i modi della scrittura romanzesca: ogni sottocapitolo delinea un'atmosfera o delimita un breve racconto rappresentato quasi dal vivo, in cui è significativo l'uso iterato del passato remoto:

Una bomba cadde sulla cattedrale di Napoli, distruggendo per sempre le ampolle del sangue di San Gennaro. [...] Come fosse l'eco di quella stessa bomba, la voce dell'accaduto si diffuse in un istante [...] ad un tratto si vide un sacerdote... (*Prologo*)

Si veda l'incipit del primo sottocapitolo, *Un santo liquido*, del capitolo primo *Sangue vivo*:

Ribolliva, la città di Napoli. Ma non per le incandescenze del capriccioso monte Vesuvio, che, con il suo "incendio" dell'anno prima, dopo un lungo silenzio aveva ricordato agli abitanti del Golfo quanto imprevedibile fosse l'ardente minaccia che incombeva sulle loro teste. Le eruzioni questa volta non c'entravano.

Questa suggestiva introduzione in *medias res* prelude alla citazione di una fonte dell'epoca (il *Voyage dans le Royaume de Naples* di Bouchard del 1632) che viene assorbita (cioè quasi parafrasata) assunta direttamente nella scrittura dello storico. Da sottolineare anche che la tradizionale distribuzione delle informazioni, quella cioè che il lettore si aspetta da un libro di storia, per esempio – oltre le fonti – la collocazione spazio-temporale (in questo caso dello scioglimento del sangue del santo), viene sovvertita, relegando spesso in fondo ai capitoli le informazioni essenziali o la generalizzazione che consente di contestualizzare le precedenti narrazioni in una cornice di riferimento, in un quadro logico-argomentativo esplicito. Non è un caso, quindi, trovare solo alla fine del capitolo 1, la concettualizzazione all'interno della quale collocare e sintetizzare quanto disseminato precedentemente:

<sup>6</sup> Il riferimento è ovviamente a Ginzburg, 1986.

Più che l'inaspettato scioglimento del 1389, la prima concettualizzazione indubbiamente positiva di quanto avveniva a Napoli dovette pertanto corrispondere proprio alla percezione, maturata nel tempo, di avere di fronte le espressioni di un'aritmica causalità in gran parte inattingibile [...] E ad assoggettare ai ritmi del suo sangue la città di Napoli. San Gennaro era tornato. E per imporre la propria legge. (p.26)

Sono scelte che si ritrovano ancora più radicali nella documentatissima monografia dedicata alla storia del monumento a Giordano Bruno a Campo de' Fiori: l'alto valore simbolico del monumento, definito dall'autore una seconda Porta Pia, e del Nolano nella giovanissima nazione italiana, viene inserito in una cornice spiccatamente narrativa in cui i protagonisti sono gli studenti da cui partì l'iniziativa del monumento, simbolo della laicità del nuovo stato italiano. Anche in questo caso il volume è articolato in un *Prologo*, seguito – come nei testi teatrali – dall'elenco dei personaggi principali, e in capitoli i cui titoli scandiscono le fasi della intricata vicenda. E anche qui la scelta dell'autore è quella di presentare sempre la vicenda in *medias res*, conferendo maggiore immediatezza e taglio quasi cinematografico alle vicende narrate: «salvare il *quasi*» (cioè quello che rimane solo nei documenti e nelle carte) – scrive lo storico – «dipende dalla capacità di saper raccontare nel modo più ravvicinato possibile» (p.177). Intento ben visibile sin dall'incipit del primo capitolo, *Napoli, 1865. Il falò nel Cortile del Salvatore*, in cui ricorre anche l'uso del presente, frequentissimo nel testo in alternanza con i tempi tradizionali della narrazione, proprio per conferire maggiore vivacità al racconto:

È il 1865. Per la precisione è un lunedì, lunedì mattina 2 gennaio 1865 e il luogo in cui ci troviamo è l'atrio dell'Università di Napoli. E la ragione è molto semplice: per capire come sono andate effettivamente le cose non è da Roma che dobbiamo partire, bensì da Napoli, e da questa statua. (*foto della statua di Giordano Bruno*). (p.5)

Il lettore è dunque chiamato in causa direttamente («ci troviamo...»; «si sta svolgendo la cerimonia inaugurale...»), spettatore di quanto sta avvenendo (l'immediatezza è data anche dall'uso del tempo presente), e con una prosa veloce (frequenti il ricorso allo stile nominale), con tratti stilizzati di costrutti orali, qui però finalizzati alla coesione del testo, come nei passi che seguono:

A prendere la parola, attorniato da una folla di professori e studenti, è il rettore e senatore liberale Paolo Emilio Imbriani. Un discorso breve, il suo, ma tutto politico [...] Il tono è ufficiale, e la retorica pure. (p.6)

Un ottimo lavoro, non c'è che dire. Esaurente, dettagliato, scrupoloso. Davvero scrupoloso. Nulla era stato tralasciato. Al punto che il vice rettore del collegio irlandese di Roma concludeva la relazione dicendo che [...]. (p. 23)

Non che ci si debba aspettare un nesso diretto fra le due vicende, ovviamente. Ma a Roma come a Napoli i veri protagonisti furono gli studenti. Furono loro, un piccolo agguerrito gruppo di studenti della Sapienza a prendere l'iniziativa [...]. E per molti anni fecero tutto da soli. // O quasi. Perché fra gli attori di questa storia c'è anche un altro personaggio [...]. (p. 25)

Ventitré Alfredo, ventuno Adriano. Sono loro i ragazzi del '76 che danno vita al comitato Universitario internazionale per il monumento a Giordano Bruno, quelli che mettono in moto una storia più grande di loro. [...] Oggi nessuno li ricorda più. Sono ragazzi di provincia. (p. 26)

Da questi rapidi prelievi risulta evidente la frammentazione sintattica del testo, ottenuta attraverso l'uso esteso del punto fermo<sup>7</sup> che isola i singoli elementi linguistici (sostantivi, attributi, e così via) rompendo i legami di dipendenza e dunque conferendo ad ogni elemento il medesimo rilievo nella sequenza. La disposizione testuale, l'uso dei paragrafi sono funzionali a dare ancora maggiore risalto ai singoli elementi della narrazione. Sono tratti – in cui si può riconoscere una matrice orale oramai lontana – diffusi nella prosa contemporanea, anche nella scrittura giornalistica (prevalentemente in quella cartacea), perché si tratta di moduli duttili che possono essere assemblati e caricarsi di funzioni diverse, giustapponibili e senza il bisogno di ricorrere a complesse subordinazioni, in cui la coesione è affidata principalmente a elementi lessicali (ripetizioni, sinonimi o iperonimi), come avviene anche nell'esordio conversativo del recente volume di Feniello e Vanoli, *Storia del Mediterraneo in 20 oggetti* (2018, corsivi miei):

Che cos'è il Mediterraneo? Un mare interno, una sorta di enorme lago compreso tra lo stretto di Gibilterra [...]. Un piccolo *spazio* d'acqua che la storia e la geografia hanno reso il mare interno per eccellenza: «il mare tra le terre», il Mediterraneo, appunto. Quanti tempi, quante civiltà [...] si sono accavallate su questo mare. Per secoli. Per millenni.

Uno *spazio* mutevole e contraddittorio, solcato da rotte e destini comuni. Condivisi e dissonanti. Lo ripercorriamo oggi, come fosse la prima volta, guardandolo, sognandolo. Imprimendo le sue orme nella nostra memoria. E lo guardiamo attraverso semplici cose. *Oggetti*. Quotidiani e non. Strani e non. Ordinari e non. Oggetti però dotati di voce e capaci di raccontare cosa è stato questo mare, lungo i secoli.

*Questi oggetti, questi venti oggetti*, ne hanno di storie da narrare.

E sono scelte sintattico-testuali intensamente sfruttate anche in un gruppo di saggi lontani dalle tradizionali strutture logico-argomentative tradizionali: sono opera di scrittori che, abbandonata momentaneamente la narrativa d'invenzione, cercano nella libertà del saggio un modo per raccontare la realtà italiana contemporanea al di fuori della narrazione stereotipata dei media, in modo analogo al bellissimo film di Agnès Varda, *Visages et villages* (2017)<sup>8</sup>.

Si vedano i rapidi prelievi che seguono, tratti da questi saggi: nel primo il ritmo incalzante asseconda il passaggio ad una dimensione riflessiva e pone al centro del testo (tematizza) la parola *rabbia*; in modo analogo, nel secondo passo, il flusso apparentemente caotico del testo trova un fattore di coesione nelle ripetizioni e riprese lessicali (in corsivo nel testo) orchestrate come in una partitura musicale; nel terzo esempio, invece, la coesione è data dalla ripetizione del modulo sintattico, l'infinito in uso assoluto che isola l'azione in sé, senza tempo e senza durata; da sottolineare inoltre

<sup>7</sup> Ferrari (2018: 15) parla di funzione segmentante-gerarchizzante della punteggiatura (accanto alla funzione interattiva).

<sup>8</sup> Su queste scritture saggistiche, mi permetto di rinviare a Gatta, 2016.

– pur in frammenti così ampi – l’assenza di legami complessi di subordinazione e soprattutto di connettori esplicitanti i legami logici e l’uso fortemente espressivo degli innesti di lessico specialistico.

E del resto un libretto delle istruzioni so che non c’è, non c’è nessun palinsesto, eppure continuo a frugare fra il rame la plastica e la bachelite sperimentando innesti, combinazioni potenziali tra le parti, lavorando di pinza e di martello e ancora setacciando frammenti, ma so che quello che cerco è la metamorfosi della malinconia in *una rabbia lucida e onesta*, in *una rabbia adulta* che sia coraggiosa e corra il rischio del dolore, *una rabbia* di ralfabetizzazione nutrendola di parole e critiche precise – e allora prendo dal pavimento un pezzo e provo a collegarlo a un altro e a un altro ancora perché mi serve una rabbia che separi e leghi, una rabbia che mi faccia comprendere che Palermo è collegata all’Italia che è collegata all’Europa che è collegata all’Occidente, l’Occidente al mondo, e che questo spazio in fuga è mescolato a un tempo centrifugo e tutto dà sempre forma all’umano e l’Italia adesso è una forma dell’umano, una sua declinazione tragica, e noi siamo qui, nella materia, nella matrice, a cercare ancora un modo – e a un certo punto riesco a fissare una piccola ghiera a un anello di alluminio e l’anello a un cono e a fermare tutto con tre viti che stringo forte con il cacciavite, più forte che posso, per tenere e trattenere, e in quel momento sento *che questa rabbia* deve essere feconda e generare un’intelligenza utile e una fiducia incoerente e infondata, una fiducia calma e trasparente, qui, nel cosciente disincanto. (G. Vasta, *Spaesamento*, 2010)

Una grande, anzi *grandissima periferia policentrica*, che si pensa ancora come un reticolo di piccole città, e alla luce, ma è più giusto dire all’ombra, di questo pensiero irrazionale si amministra, si governa, si vive e, più o meno naturalmente, si muore, e così in questa *grandissima periferia policentrica* che non ha coscienza di sé, tutto è pensato e *fatto a pezzi*, proprio come le sue strade e le sue campagne eccetera; e i *pezzi, com’è ovvio, sono sempre più piccoli*, e rischiano di diventare così piccoli da non permettere più *di essere fatti ulteriormente a pezzi*, un po’ come questa frase; rischio che comunque non sembra influire minimamente sulla prassi: il processo di *frammentazione* continua senza sosta con la stolidità, la sciatteria e la mancanza d’amore, se si eccettua quello per il denaro, di cui l’essere umano italiano, e veneto in particolare, e vicentino ancora in particolare, e per nessun’altra ragione se non che è proprio di questo che siamo chiamati a parlare, ha dato ampia e convincente prova per come e quanto ha modificato il paesaggio, esteriore e interiore, privato e pubblico, dal dopoguerra a oggi. (V. Trevisan, *Tristissimi Giardini*, 2010)

*Prendere* la rincorsa, respirare profondo, come caricando un’arma, questa frase comincia nell’anno duemilasette, inizia a correre lungo la sintassi, sono le ventitré e cinquantotto, *percorrere* le parole con impeto, *calcare* i passi di corsa sulle sillabe e gli accenti, come ci si fida di un ponte, come si teme un trampolino, *spiccare* il salto varcare la soglia in volo, questa frase sta attraversando la mezzanotte, sta passando da un’altra parte, *inoltrarsi, protendersi* al di là, come si passa da un anno all’altro, [...] questa frase sta atterrando nella sua fame di tempo nuovo, *scagliare* tutte le frasi, sempre, staccandole da un tempo vecchio e facendole prendere il volo verso il tempo nuovo. (T. Scarpa, *La vita non il mondo*, 2010)

La scomposizione sintattica e la rimodulazione dell'organizzazione testuale consente in questo caso alla scrittura di accogliere suggestioni e modalità proprie di altri media e, nello stesso tempo, consente alla scrittura di sfuggire alla prevedibilità di una rappresentazione stereotipata, appiattita su media vecchi e nuovi, e di riscattare la lingua comune, restituendole la capacità di raccontare la realtà.

### 3. L'ENCICLOPEDIA E WIKIPEDIA

La rosa dei finalisti del Premio Viareggio Rèpaci offre un ulteriore esempio di comunicazione narrativa. Si tratta del singolare volume *Lettori selvaggi* di Giuseppe Montesano, vincitore nel 2017, che ha come sottotitolo «dai misteriosi artisti della Preistoria a Saffo a Beethoven a Borges la vita è altrove»: il volume ha l'ambizione di essere una ricapitolazione della cultura mondiale, dalle origini ai giorni nostri, una sorta di grande racconto condotto seguendo una cronologia larga, un percorso continuo e incalzante di quasi 2.000 pagine, articolate in capitoli; il volume è arricchito da indici dei capitoli, dei nomi e delle indicazioni bibliografiche delle opere citate, in modo da favorire la fruizione dell'opera come un'enciclopedia.

I capitoli possono essere dedicati ad un argomento definito (per esempio, *In Egitto*; oppure *I Veda*) oppure ad un autore (per esempio, *Sofocle* o *Rabelais*) e in questo caso hanno un titolo (l'argomento o il nome dell'autore) e sono strutturati come le voci tradizionali di un'enciclopedia. Il genere testuale noto al lettore, se non altro per la frequentazione di wikipedia, diventa però il contenitore di una materia ricca e imprevedibile nella scelta delle informazioni e soprattutto *nel modo* di offrirle al lettore: messo da parte l'anonimato dell'esposizione enciclopedica, la scrittura dà spazio a umori, a predilezioni (la scelta stessa degli autori a cui dedicare un intero capitolo è frutto di una scelta personale) e a commenti dell'autore che si sente, per così dire, libero di scegliere, di consigliare, di congedare i suoi personaggi e i suoi libri, un po' come un narratore onnipotente, una specie di Prospero che evoca i suoi fantasmi. Si veda come finisce il capitolo dedicato ai *Veda*, di cui si trascrive tutta la sequenza testuale finale, staccata graficamente dal resto del capitolo da uno spazio bianco e strutturata per accumulazioni segmentate dall'uso iterativo dei due punti (che ovviamente non hanno la consueta funzione coesiva, ma servono semplicemente a scandire i confini delle frasi che si aggiungono ad ondate, senza compromettere la continuità tematica del testo):

Ma a questo punto sarebbe necessario andare a scoprire in dettaglio, e ben più accuratamente che in questo breve fantasticare che si è tentato qui, che cosa sia il Sacrificio e il *Soma* [...]: e per questo sarà opportuno leggere, con la giusta tensione e la necessaria svegliezza, *L'ardore* di Roberto Calasso, una discesa negli abissi dei testi vedici che unisce sapere, lucidità, scrittura, sottigliezza e visione: un libro unico con il quale Calasso ha probabilmente raggiunto il proprio vertice: *L'ardore*, a chi vorrà correre il rischio di un' autentica avventura mentale, schiuderà in cambio l'incredibile e travolgente vicenda dei Veda: spingendoci poi, chiuse quelle pagine, ad aprirne altre: per ricominciare, almeno nell'immaginazione, se ancora ne abbiamo, ciò che cominciò circa quattromila anni fa, intorno al 1500 avanti Cristo. (p. 31)

Il genere enciclopedico e le sue convenzioni entrano in tensione con la scrittura che elude le aspettative create dalla voce enciclopedica tradizionale sul piano dei contenuti



(selezione e distribuzione) e sul piano delle scelte linguistiche. In questa rivisitazione del genere, trova spazio il piglio da novelliere con cui l'autore racconta *Gargantua e Pantagruele*:

Ma chi sono i due Nomi che si sporgono dal titolo del gran romanzo? Gargantua è lo smargiasso infantiloide, grassoccio e buffonesco come uno sberleffo vivente, regale e principesco come un *parvenu* gaudente, contadino e ghiottone ma con qualcosa che eleva in lui la materia a divina strafottenza; Pantagrue è il bambino già lubrico e porcinesco eppure innocente, indistruttibile e vitale come si addice all'archetipo del briccone divino, il *trickster* che rende sacro l'osceno e osceno il sacro; e infine, a completare una trinità dissacrata, c'è Panurge il loico, un'intellettuale che è un occhio acuto sul mondo ecc. (p. 408).

Quando i capitoli non hanno titolo, sono suddivisi al loro interno in blocchi testuali con una precisa unità tematica, delimitati da spazi bianchi, che cominciano sempre con la congiunzione *e*, e finiscono sempre con una virgola, a mettere in primo piano ancora il fluire continuo del grande racconto in cui le pause (gli spazi bianchi) sono pause "piene", nel senso che sono come silenzi necessari ad accogliere e a stemperare l'accelerazione finale o la densità della lassa testuale. Anche in questo caso, la prosa procede per accumulazione, per aggiunzioni che non creano profondità e prospettive sintattiche. Si veda l'esempio sottostante, tratto dal capitolo successivo a quello dedicato a Rabelais, di cui si riportano i capoversi della successione delle lasse testuali:

e la durezza insopportabile, ossessiva e martellante di Ruzzante, che morì a 46 nel 1542, una durezza carnosa che diventa un linguaggio che è non-italiano misto a non-veneto, un linguaggio che più che la voce di un uomo di teatro, fa sentire un corpo che si fa lingua e picchia nel cranio con i suoi reduci di guerra, i suoi straccioni e le sue baldracche: e tu ti arrendi, e sai che la miseria del mondo è tanta, che fottere è tutto, che tutti crepano, e che tutto questo, e il resto, è ancora vita finché non viene la notte, //  
e la Vita di Cellini, che mostra... [...] //  
e Maurice Sceve, che nel 1544 fece apparire quattrocentoquarantanove strofe... [...] /  
e l'autobiografia di Girolamo Cardano, che nacque nel 1501 e indagò i sogni e la fisiognomica e raccontò... [...] //  
e l'accesso fiammeggiare di Gaspara Stampa... [...] // (p. 412-413).

#### 4. PER CONCLUDERE

Pur con la necessaria prudenza nei confronti di generalizzazioni, l'opzione per forme maggiormente narrative a discapito di procedure più esplicitamente logico-argomentative sembra essere una tendenza riconoscibile della saggistica contemporanea. La scrittura si alleggerisce e trova una maggiore immediatezza e apparente scorrevolezza grazie all'adozione di una sintassi e di una testualità essenziale, in cui prevalgono legami di tipo semantico, e che consente quella «complessità orizzontale» di cui ha parlato Ilaria Bonomi (2002: 292).

Senza volere evocare l'onnipresente e pervasivo *storytelling* contemporaneo, c'è da chiedersi tuttavia il perché di queste scelte. La summa *Lettori selvaggi* di Montesano trova

le sue ragioni – confermate dall'autore stesso (Montesano, 2017a) – nel dialogo a distanza con il web: «il mio libro vuole contrastare la frammentazione digitale: è fatto a pezzi, composto da brani lunghi e brevi separati tra loro [...] se possiamo mettere qualità dentro la frammentarietà perché non farlo? Perché rinnegare la lettura lineare?». Nell'era dello scibile a portata di click è significativo che si sia sentita l'esigenza di riappropriarsi della conoscenza attraverso un'operazione stilistica che rinnova il genere enciclopedico sottraendolo all'anonimato e al grigiore pulviscolare della rete. È come se per appropriarsi e rendere così effettivamente disponibile un'autentica conoscenza, capace cioè di sedimentarsi e di interagire con l'immaginario dei singoli individui, fosse necessario cercare una scrittura saggistica fortemente creativa, lontana dalle tradizionali modalità espositive, in cui trovano spazio umori e passioni, e in cui l'elemento chiave è il “modo” con cui il sapere viene detto.

Se *Lettori selvaggi* trova una ragione forte nel dialogo a distanza con quanto avviene sulla rete, è lecito chiedersi se anche l'opzione per una comunicazione narrativa non sia da ricondurre alla necessità da parte delle forme tradizionali di trasmissione del sapere di ridefinirsi alla luce della “concorrenza” del web. Va naturalmente tenuto presente anche l'attuale panorama complessivo, caratterizzato dall'ibridazione dei generi che riguarda la saggistica, ma anche la letteratura: oltre alla linea che la critica anglosassone ha definito con il neologismo *essayfication*, cioè la saggificazione della scrittura narrativa (che ha un equivalente nella fortuna del genere documentario nel cinema), sono frequenti nuove sperimentazioni letterarie, che riguardano anche la stessa storia, oggetto di una rivisitazione documentata che non ha nulla di romanzesco, ma che – per così dire – cerca di ricostruire tragitti inattesi e prospettive inusuali rileggendo materiali e documenti d'epoca, sperimentazioni che è difficile classificare in un genere definito. È il caso del recente volume di Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo* (2018), o de *L'ordine del giorno* (*L'ordre du jour*, 2017) di Eric Vuillard, 16 capitoli che ricostruiscono la resistibile ascesa del nazismo in Europa partendo dalla quotidianità (e dunque dalla banalità) di riunioni, grotteschi pranzi diplomatici, fotografie che fanno un controcanto ben diverso dalla realtà raccontata dai media del tempo.

E non è certo da ora che la saggistica sconfinava verso la narrazione (basti pensare a certi passi di Piero Camporesi<sup>9</sup>, oppure al volume di Serena Vitale, *Il bottone di Puskin*, 1995; o allo stesso volume di Craveri citato) così come da tempo si parla di romanzo-saggio<sup>10</sup>. Le nuove modalità in cui si esprime la narrazione saggistica sembrano tuttavia iscriversi nel composito e fluido panorama globale della scrittura contemporanea, in cui il web – l'insieme dei suoi linguaggi – è il convitato di pietra. E per sfuggire alle risorse illimitate e ipnotiche della rete, alla scrittura (non solo a quella saggistica) è richiesto uno sforzo di creatività che spesso si realizza attraverso l'ibridazione dei generi testuali e attraverso innovazioni che si manifestano principalmente sul piano sintattico-testuale: in questo modo la scrittura può rigenerarsi e ridare slancio ad un'autentica trasmissione della cultura.

<sup>9</sup> Mi permetto di rinviare a Gatta, 2009.

<sup>10</sup> Il romanzo-saggio è letto come una manifestazione della crisi della modernità: il recente volume di Ercolino, 2017 indica significativamente come arco temporale il periodo 1884-1947. Per una riflessione sul romanzo-saggio e sull'ibridazione dei generi letterari nella contemporaneità, si rinvia a Marchese, 2018.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### Opere saggistiche citate:

- Bono S. (2016), *Schiavi. Una storia mediterranea*, il Mulino, Bologna.  
Bucciantini M. (2015), *Campo de' Fiori. Storia di un monumento*, Einaudi, Torino.  
Camporesi P. (1995), *Il governo del corpo*, Garzanti, Milano.  
Craveri B. (2016), *Gli ultimi libertini*, Adelphi, Milano.  
De Ceglie F. P. (2016), *Il segreto di San Gennaro*, Einaudi, Torino.  
Diamanti I. (2009), *Sillabario dei tempi tristi*, Feltrinelli, Milano.  
Feniello A., Vanoli A. (2018), *Storia del mediterraneo in venti oggetti*, Laterza, Roma-Bari.  
Lingiardi V. (2017), *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina, Milano.  
Melis G. (2017), *La macchina imperfetta. Immagine e realtà dello stato fascista*, il Mulino, Bologna.  
Montesano G. (2016), *Lettori selvaggi*, Giunti, Firenze.  
Pischedda B. (2015), *Idioma molesto*, Aragno, Milano.  
Scarpa T. (2010), *La vita, non il mondo*, Laterza, Roma-Bari (ebook).  
Trevisan V. (2010), *Tristissimi giardini*, Laterza, Roma-Bari (ebook).  
Vasta G. (2010), *Spaesamento*, Laterza, Roma-Bari (ebook).  
Vitale S. (1995), *Il bottone di Puskin*, Adelphi, Milano.

### Letteratura critica

- Adorno T. W. (1992), "Il saggio come forma", in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino (trad. di *Noten zur Literatur*. Frankfurt, Suhrkamp, 1974).  
Berardinelli A. (2002), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia.  
Bonomi I. (2002), *L'italiano giornalistico*, Cesati, Firenze.  
Contini G. (1973), 'Prefazione' a Longhi R., *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, pp. XI-XX.  
Ercolino S. (2017), *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Bompiani, Milano.  
Ferrari A. et al. (2018), *La punteggiatura italiana contemporanea*, Carocci, Roma.  
Gatta F. (2009), "La scrittura saggistica di Piero Camporesi", in Casali E., Soffritti M., *Camporesi nel mondo. L'opera e le traduzioni*, a cura di Casali E. e Soffritti M., Bononia University press, Bologna, pp. 203-223.  
Gatta F. (2016), "La "saggificazione" della scrittura narrativa: lingua e stili di un nuovo genere letterario", in *Lingua e Stile*, LI, pp. 253-267.  
Ginzburg C. (1986), *Miti, emblem, spie*, Einaudi, Torino.  
Hatim B. (1984), "A Text-Typological Approach to Syllabus Design in Translator Training", in *The Incorporated Linguistic*, 23, 3, pp. 149-149.  
Marchese L. (2018), "È ancora possibile il romanzo-saggio?" in *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, IX (2018), pp. 151-169:  
<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/214/199>.  
Mazzoleni M. (2004), "Dai tipi ai generi: una tipologia testuale in chiave di didattica della traduzione", in D'Achille P. (a cura di), *Generi, architetture e forme testuali. Atti del VII convegno della Silfi (Società internazionale di linguistica e filologia italiana) (Roma, 1-5 ottobre 2002)*, Cesati, Firenze, pp. 401-413.

- Mengaldo P. V. (1998), *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Montesano G. (2017a), Intervista rilasciata a F. Mannoni, *Giornale di Brescia* (24/7/2019).
- Skytte G. (2001), “Coerenza e equivalenza testuale: preliminari per uno studio comparativo dei generi”, in Prandi M., Ramat P., *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria Elisabeth Conte*, FrancoAngeli, Milano.
- Tudor I. (1987), “A Framework for the Translation analysis of texts”, in *The Linguist*, 26, 2, pp. 80-82.