



Scuola Normale Superiore di Pisa

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

Tesi di Perfezionamento in Cotutela - Thèse de Doctorat en Cotutelle

Ragioni e passioni di una fine

**Per una poetica della *clôture* narrativa
nel romanzo realista-naturalista**

Raisons et passions d'une fin

**Pour une poétique de la clôture narrative
dans le roman réaliste-naturaliste**

Candidata: Anna Lisa Izzo

Direttori di Ricerca: Prof. Francesco Orlando, Prof. Philippe Hamon

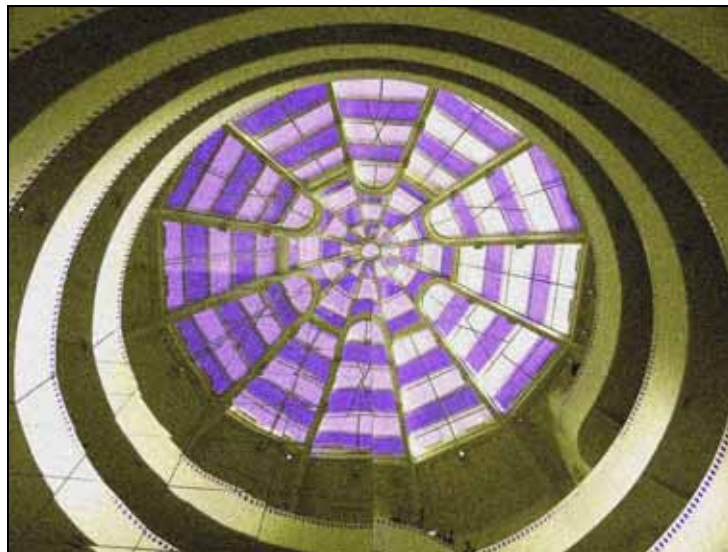
Membri della Commissione: Prof. S. Brugnolo, Prof. A. Guyaux, Prof. S. S. Nigro, Prof. P. Tortonese

12 Dicembre 2006

Ragioni e passioni di una fine

**Per una poetica della *clôture* narrativa
nel romanzo realista-naturalista**

Anna Lisa Izzo



INDICE

Introduzione

| | |
|--|------|
| Perché la fine e legittimazioni di un corpus | p. 1 |
|--|------|

Capitolo I

Ragioni della fine: per una retorica della clôtüre

| | |
|--|--------|
| 1. Con le migliori intenzioni: rinunciare a concludere | p. 21 |
| 2. Da orizzonti diversi: tutte le facce della clôtüre | p. 42 |
| 3. Nei fatti e nelle emozioni: un po' di retorica | p. 59 |
| 4. Questione di passioni: il <i>sì</i> del lettore | p. 70 |
| 5. Soglie: per una <i>road map</i> della fine | p. 87 |
| 5.1 Epiloghi | p. 96 |
| 5.2 Ai margini del presente | p. 105 |
| 5.3 Forte e debole | p. 111 |
| 5.4 In prima persona (per un approccio di genere) | p. 115 |
| 5.5 La voce e il fuoco | p. 126 |
| 6. Effetti finali: dinamiche dell'ultima pagina | p. 131 |

Capitolo II

Passioni della fine: per una tipologia della clôtüre

| | |
|---|--------|
| 1. Il minimo indispensabile: il finale come costante di lettura | p. 141 |
| 2. Finire è un po' morire: il finale come scontro di forze | p. 145 |
| 3. A porte chiuse: la clôtüre come sistema | p. 169 |
| 3.1 Un ventaglio di situazioni | p. 178 |
| 3.2 Prima della fine | p. 188 |
| 3.3 Il modello 'metafora' | p. 195 |
| 4. 'Cavoli e rugiada': oscillazioni del sistema | p. 199 |
| 4.1 La fine e il suo doppio | p. 208 |
| 4.2 Sul bilico del senso | p. 220 |
| 4.3 Il modello 'ironia' | p. 239 |
| 5. La luna nel pozzo: crisi del pregiudizio teleologico | p. 242 |
| 5.1 Una serie sempre disponibile: l'album | p. 247 |
| 5.2 L'interruzione come terapia | p. 254 |
| 5.3 Il modello 'sineddoche-litote' | p. 259 |
| 6. Verso la fine: la clôtüre come formazione di compromesso | p. 263 |
| 6.1 Al cuore del conflitto | p. 263 |
| 6.2 Itinerario di viaggio | p. 266 |
| 6.3 La fine che verrà | p. 271 |
| SYNTHÈSE EN FRANÇAIS | p. 277 |
| Table des matières | p. 278 |
| APPARATO BIBLIOGRAFICO | p. 356 |
| Bibliografia delle opere citate | p. 357 |
| Bibliografia critica | p. 364 |

Introduzione

Perché la fine e legittimazioni di un *corpus*.

“La poesia di per se stessa non può affatto, come l’ideologia o tanto meno come la prassi, contribuire a cambiare il mondo. Ma è stata da sempre, forse, la sola a poter prestare una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com’è, a qualunque cosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti o grazia di fronte alle opinioni pubbliche. Se è così, la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo.”

F. Orlando

Sulla scorta dell’idea di Lotman circa la funzione modellizzante della fine¹ e sulla base dell’esperienza di ciascun lettore, che trova di frequente una coincidenza perfetta tra conclusione e pieno significato, il finale narrativo appare spesso quale “infallibile reagente dell’efficacia del testo”²: scelte di poetica, modelli strutturali e presupposti ideologici convergono *nell’architettura degli explicit romanzeschi e dovrebbero trovare qui un’ultima conferma*. L’affidabilità di finali molto codificati che confermano al lettore un orizzonte certo e rassicurante è tuttavia molto più spesso nelle intenzioni degli autori e nelle astratte poetiche che nella realtà del testo. In verità l’effetto finale programmato all’origine sta in rapporto di non assoluta identità con l’effetto finale concreto, quello che, talvolta imprevedibilmente, s’impone con l’ultima parola dell’ultima pagina.

In questo lavoro proverò a precisare quelle regole narratologiche che presiedono alla costruzione di un effetto finale, lavorando sull’insieme dei procedimenti che ne costruiscono la coerenza e, quindi, sul testo inteso nella sua totalità.

Mi affretto perciò a chiarire la bivalenza del concetto di *clôture*, anche per fare subito una scelta di campo.

¹ E’ nota la definizione formulata da Jurij Lotman che parla di opera d’arte come “modello finito di un mondo infinito”: simulando il reale, cioè l’infinito, l’opera non si sostituisce solo a una parte di esso, ma a tutto il reale. Cfr., Jurij M. Lotman-Boris Uspenski, *Valore modellizzante dei concetti di "fine" e "inizio"*, in *Tipologie della cultura*, trad. it. Milano, Bompiani, 1995, pp.135-141.

² La definizione è di Pierluigi Pellini che ritorna più volte e con spunti fecondi sul problema della chiusa naturalista, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

Una stessa prospettiva unisce la retorica antica, che ha descritto forma e funzioni della *peroratio* quale spazio ultimo del discorso orale, e uno dei recenti contributi in materia, che per il rigore d'impostazione è già diventato un classico, *Le mot de la fin* di Guy Larroux³ il quale pone il problema della "materialità" della fine narrativa fissandone la delimitazione e l'organizzazione interna e quindi gettando le basi per una descrizione tassonomica dell'oggetto in questione. In prima istanza, quindi, la fine è da intendersi come tassello ultimo del testo, di cui indagare forma e funzioni strategiche o di cui affrontare, in approccio più o meno tipologico, i temi, come ha fatto Armine Kotin Mortimer in *La clôture narrative*⁴. L'attenzione al fenomeno 'fine di romanzo' amplificatasi sul finire degli anni '70 dopo l'uscita di un numero speciale della rivista «Nineteenth-Century Fiction», dal titolo *Narrative Endings*⁵, ha in effetti risposto soprattutto a un'istanza di formalizzazione del problema.

Erede dell'impostazione del *Poetic Closure* di Barbara Herrnstein Smith⁶, la vera pietra miliare della riflessione sull'argomento e la vera svolta in questo ambito di studi l'ha segnata l'articolo *Clausules* di Philippe Hamon⁷, che spinge un po' oltre il problema e affronta più estesamente la questione dell' "effetto finito". Soprattutto, Hamon con la sua teoria dei "luoghi strategici del testo" intesi come tutti quei punti di ingranaggio che scandiscono sottoinsiemi testuali omogenei, che aprono o chiudono orizzonti d'attesa, ha introdotto l'idea di *clôture* come relazione tra parti lontane, sequenze o livelli disgiunti di uno stesso testo. Questo approccio alla questione implica – e non sembri un paradosso – la necessità di non sopravvalutare la conclusione come luogo fisico di un testo narrativo. Il fatto che il finale sia un momento qualificante di per sé, infatti, può non essere sempre vero: non è detto che sia il luogo di massimo investimento del significato, per esempio; ma d'altra parte – almeno fino a una certa data – è sicuramente luogo che di per sé stimola delle aspettative. *Fino a una certa data*, appunto, fino a quando cioè in maniera sistematica non si comincia a pensare all'explicit come luogo che invece di appagare potrebbe deludere, invece di fornire conferme sveglia domande, invece di condensare significati li destabilizza. Questa data

³ G. Larroux, *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

⁴ A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

⁵ «Nineteenth-Century Fiction», Special Issue: *Narrative Endings*, University of California Press, vol. 33-1, June 1978.

⁶ B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.

⁷ P. Hamon, *Clausules*, in « Poétique », n. 16, 1975.

è quella della riflessione naturalista sulle forme narrative e sulla funzione di soglia di luoghi quali, appunto, incipit ed explicit⁸. La battaglia che tende a banalizzare questi spazi deve fare, però, i conti con una loro naturale accentuazione giacché tutto il dispositivo della comunicazione funziona solo parzialmente finché non si arriva alla fine: più si percorre l'opera più essa *tende* a funzionare in maniera totale.

Chiede Diderot in *Jacques le fataliste*:

«Qui sait cela avant que d'être arrivé au dernier mot de la dernière ligne de la page qu'on remplit dans le rouleau?»

Quale che sia il grado di coesione raggiunto da un testo sarà sempre vero che alla fine tutta l'informazione è a disposizione, mentre potrebbe non essere vero sempre che il finale coincide con il punto di massima forza semantica.

Stando così le cose, a chi voglia studiare 'come finiscono i romanzi' pare imprescindibile la distinzione tra *ending* e *closure* introdotta da Marianna Torgovnick⁹ (ed ereditata da Hamon) che, al ristretto spazio della fine di un testo, *son point terminal*, contrappone un più vasto effetto di chiusura che si costruisce lungo tutto il percorso narrativo, attraverso le sue soglie, dall'inizio alla fine, il vero e proprio *ensemble des procédés de cohérence*. E questo a costo – bisogna esserne consapevoli – di una riconsiderazione del luogo della fine come dotato di una particolare valenza semantica. Se è innegabile infatti una forte accentuazione naturale di questo snodo del testo – fondata anche su una proiezione simbolica da parte del lettore, di cui si parlerà e di cui si deve tener conto – è, d'altra parte, vero anche che l'approccio teorico non può dare affatto per scontata una 'concentrazione del senso' nell'explicit e, quanto meno, questa andrà valutata di volta in volta.

Si capisce bene, inoltre, che questa più vasta accezione dell'oggetto 'fine' permette di aprirsi a un aspetto del problema che fu quello inaugurato da Kermode nel suo pionieristico *The Sense of an Ending*, che si interrogava su fronti più antropologico-culturali che strettamente letterari e che per primo ha messo in relazione i molti finali accentuati del romanzo ottocentesco con la contraddizione tra una visione lineare non

⁸ A riprova dell'interesse continuo per la questione: *Beginnings/Endings/Beginnings*, Ed. D. Cervini, «Annali d'Italianistica», vol. 18, 2000; in uscita anche *Le début et la fin. Une relation critique*, Actes du colloque International, Toulouse 2005, a c. di A. Del Lungo.

⁹ M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press 1981, p. 6.

finalistica della storia e il bisogno di immaginare una fine, riflettendo insomma sul senso che la fine del romanzo proietta nelle nostre vite¹⁰.

Intendo dire, quindi, che l'oggetto si presta all'integrazione di approcci diversi che bilancino anche un po' quell'eccesso di formalismo che ha caratterizzato gli studi in materia: ancora recentemente il vasto lavoro di Marjolene Van Toren¹¹ sui racconti di Zola ha il torto di far soccombere ogni testo a un meccanismo a compartimenti stagni in cui, per giunta, tutto è trasformato in strumento di persuasione a fini ideologici da parte di un narratore sempre vigile. Ora, ciò da cui vorremmo partire è, invece, proprio la frequente asimmetria tra intenzione d'autore e farsi del testo per approdare a una considerazione, dal punto di vista della fine, sulla contraddizione interna nel discorso del testo tutto.

A partire dalle dichiarazioni di poetica, la storiografia letteraria ha generalmente attribuito al naturalismo un primato nel processo di svalutazione del finale accentuato, al punto che di questo primato si è fatto stereotipo. Proprio alla luce di quanto detto sopra, mi auguro di riuscire a mostrare, nei capitoli che verranno e attraverso un'analisi dei testi che porti alla luce le strutture profonde dell'equilibrio e dello scontro tra voci e forze nei singoli romanzi (ricorrenti al punto da suggerire una sistemazione tipologica), come il romanzo del secondo Ottocento non si circoscriva a questo stereotipo di apertura.

Un primo obiettivo sarà allora riconoscere quelle aporie tra teoria e prassi narrativa che distanziano il finale di un romanzo da ogni surdeterminazione teorica, per cui spesso anche il testo che rivendica la propria apertura al molteplice, all'indefinito, al *continuum* inarrestabile della vita non potrà rinunciare a 'chiudere in bellezza', imponendo una ipotesi di lettura sul mondo che si vuole forte e definitiva.

Alla base del nostro discorso un presupposto teorico di partenza, ovvero la proposta avanzata da Francesco Orlando che – applicando alla letteratura il modello di analisi che Freud applica al motto di spirito - la letteratura sia sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato. Veicolato da una forma che è quella della negazione freudiana, in ogni grande opera letteraria il contenuto si esprime in una opposizione che vede la realtà da una parte, il piacere dall'altra, con il conseguente scontro di forze

¹⁰ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1966; trad. it. *Il senso di una fine*, Milano, Rizzoli, 1972.

¹¹ M. Van Tooren, *Le premier Zola. Naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Emile Zola*, Amsterdam, Atlanta GA, 1998.

opposte sulla scena del testo. Porsi dal punto di vista della fine significa interrogarsi sull'esito di un tale scontro e sulle figure topiche che la letteratura ha scelto per risolvere, convalidare, neutralizzare ed esprimere definitivamente questo scontro. Ne emergerà, spero, una tipologia della formazione di compromesso come figura delle figure, sovrana regina dell'*explicit* narrativo¹².

Per definire e legittimare l'ambito cronologico nel quale sceglierò il mio *corpus*, alcune considerazioni di carattere storico-letterario sono d'obbligo. E questo anche per giustificare un po' la scelta – consapevolmente poco *appealing* rispetto all'egemonia dei *cultural studies* - di riproporre uno studio di impronta formalista e di ambizione tassonomica sui grandi classici dell'Ottocento - per giunta!

L'aspirazione a porsi come rappresentazione completa del mondo fondata su un'equazione tra verità e totalità, ovvero su un'idea di fine, fa sì che il romanzo realista moderno, quello del primo Ottocento in particolare, tenda a usare strategie forti di messa in cornice, marcando decisamente inizio e fine e mettendoli in forte correlazione, mentre sul piano dell'*inventio* si orienti verso unità concluse che coincidono spessissimo con quelle del romanzo biografico, che narra appunto dalla nascita alla morte, dall'inizio alla fine.

Espressione estrema di questo romanzo realista che, nella Francia del XIX secolo portò a termine un'evoluzione estetica e offrì il maggior contributo al realismo moderno¹³, il naturalismo ne complica e ne esaspera l'aspirazione enciclopedica: il progetto naturalista, positivisticamente unitario e globale, si identifica con la volontà di composizione di quadri sociali ampi che oltrepassino i limiti e le soglie del singolo romanzo per collegarsi in cicli. Ma la tensione alla rappresentazione di *tutta* la realtà diventerà - nella prospettiva ravvicinata che sempre più lo orienta - anche dettaglio insignificante, minuto brandello di esistenza ed eterno ricominciare, impossibilità a

¹² Com'è noto, il concetto di formazione di compromesso è applicato al discorso letterario da Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 2000, dove si suggerisce un repertorio dei modelli freudiani praticabili (tutto ciò che dell'elaborazione di Freud può essere applicato alla letteratura) ordinato in undici punti. Il modello della formazione di compromesso è l'ultimo (pp. 210-218). Per il discorso sulla negazione freudiana si leggano, dallo stesso saggio, le pp. 27-29.

¹³ E' la nota tesi di Erich Auerbach, *Mimesis*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000.

chiudere in modo significante¹⁴. Di modo che, allo scioglimento con morte del protagonista nel finale succede sempre più spesso un ultimo motivo narrativo che rilancia il testo. Il lettore ricorderà, in effetti, che secondo questo protocollo si chiudeva, ad esempio, il *Père Goriot*, con quello sguardo pieno di desiderio che Rastignac lancia alla metropoli, sguardo visionario che spazia di fronte al futuro e che fa del finale solo una temporanea interruzione della tensione dinamica del *plot*¹⁵. Già il testo realista, in effetti, si orienta verso una fine che sia capace di chiudere ma che non trattenga tutta l'attenzione del lettore, e tende a protocolli di uscita dinamici che, pur non rimettendo in questione la stabilità di una conclusione, alludano al procedere della realtà fuori dal testo. Nel ciclo di Zola si incontreranno numerose varianti tematiche di un tale procedimento: Etienne Lantier che cammina nell'alba nascente; la locomotiva che avanza devastante verso l'avvenire; il braccio proteso e combattivo del piccolo Charles che chiude l'intero ciclo¹⁶. Questo ricco spettro di varianti rischia sempre di essere analizzato come un parco di temi che confermerebbe l'ipotesi scontata che un finale con matrimonio o uno con morte suggellerebbero per definizione la pienezza di senso di un testo chiuso.

Dal nostro punto di vista - che è quello, ripeto, di un'indagine a tutto campo sui luoghi, i temi, le figure della fine inseriti in una analisi del processo conclusivo in sé - gli elementi tematici non possono essere affrontati se non in relazione con la struttura profonda della fine, che rimanda a quella del processo di *clôture* tutto. L'attesa di un effetto aperto, allora, non risponderà più alla domanda - Come finisce? - sottintendendo la trama. Sarà piuttosto il riconoscimento delle dinamiche conflittuali a vari piani del testo a dare soddisfazione a quella domanda: un matrimonio e il suo trattamento ironico

¹⁴ Come ricorda anche Pellini (cfr. *In una casa di vetro*, cit., p. 89 n. 2 e p. 190 n. 28), la lettura di György Lukács nega, come è noto, al romanzo naturalista una prospettiva storica proprio sulla base di una assenza di distanza, di una prospettiva troppo ravvicinata per poter dare senso e conclusione agli avvenimenti. In proposito si veda in particolare il saggio *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964.

¹⁵ P. Brooks, *Reading for the plot* (1984), trad. it., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

¹⁶ Certo, la frequenza di tali immagini si ricollega alla forma stessa del ciclo che istituzionalizza il rinvio da un'opera all'altra, per cui il conto va fatto con l'arbitrio che dà forma al ciclo: più disordinato è il ciclo più involontaria è l'apertura. E' il caso della *Comédie Humaine*: meno l'*Oeuvre* è stata concepita come ciclo più significativa è l'apertura dell'*ouvrage*. Di converso, in Zola - come si vedrà nel corso di questo lavoro - non sempre si sfugge alla funzione modellizzante di una chiusa forte dei singoli testi, nonostante il ciclo dei *Rougon-Macquart* nasca come progetto ben congegnato.

(*I Promessi Sposi*); una partenza annunciata in forma di litote (*I Malavoglia*); una morte raccontata da una voce parodica (*Mastro don Gesualdo*) etc. Bisogna cioè tenere in stretta relazione l'analisi a determinante formale (quella su struttura e figure) e l'analisi a determinante tematica (quella sulla trama), per evidenziarne coerenza e contraddizione interne al testo, agenti sia sul piano dell'espressione che su quella del contenuto. Focalizzazione, tempo dell'enunciazione, figure in atto costituiscono parametri di chiusura che non possono considerarsi a prescindere dalla soluzione tematica del testo, ma coordinati profondamente ad essa nell'obiettivo di un effetto finale preciso.

La sfida che il testo realista-naturalista pone a un tipo di indagine classificatoria – e la ragione per cui, dunque, esso diventa il nostro modello di riferimento, a partire dal quale riflettere sulle forme della modernità - sta proprio in una tensione sempre più forte all'apertura inscritta nella genesi nel romanzo del secondo Ottocento, che dall'osservazione della realtà in divenire e dal rifiuto dell'idea romantica di destino e di fatalità va recalcitrando di fronte allo stesso principio di *intrigue*¹⁷ e vorrebbe identificarsi col (troppo discusso) “romanzo sul niente”, il libro degli eventi minimali, la trama delle inezie¹⁸. Il concetto di trama è, in effetti, quello che maggior disagio genera e maggiori contraddizioni impone a tutta una generazione di autori.

Nessun dubbio che l'espressione più radicale di quel dilemma originale – in bilico tra necessità di rappresentare *tutta* la realtà e al contempo non chiudere la tensione

¹⁷ Si veda, per tutti, E. de Goncourt, *Préface*, in *Chérie*, ed. par J. L. Cabanès et P. Hamon, Jaignes, La chasse au snark, 2002.

¹⁸ Il principio di autoreferenzialità coniato dal post-strutturalismo e suscettibile di spiegare tutto il fenomeno letterario ha impedito, spesso, di intendere la celeberrima espressione di Flaubert secondo un significato più semplice e genuino: l'ambizione del «*livre sur rien*» (si veda ID. *Correspondance, lettre à Louise Colet 16 janvier 1852*, Paris, Gallimard, 1980, vol. II, p. 31) esprimeva il desiderio di una trama di fatti minimi, inezie ma, comunque, sempre, una trama («*un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière*»). Già Pierluigi Pellini ha sottolineato il percorso di 'degenerazione nichilista' di questo mito che fin da Mallarmé conduce alla negazione di ogni comunicazione tra testo e realtà. Cfr. *In una casa di vetro*, cit. p. 98. Per un più vasto inquadramento della questione si può consultare S. Thorel-Cailleteau, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et decadence*, Mont de Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994.

dinamica di un *plot*– si risolve nel finale non accentuato, in sordina¹⁹, indifferente sospensione nella continuità della vita, davvero “*bête comme la vie*”, di cui Flaubert è rimasto insuperato maestro:

« Causons un peu de *Graziella* (...) Il y aurait eu moyen d'en faire un beau livre avec cette histoire, en nous montrant ce qui s'est sans doute passé : un jeune homme à Naples, par hasard, au milieu de ses autres distractions, couchant avec la fille d'un pecheur, et l'envoyant promener ensuite, laquelle ne meurt pas, mais se console, ce qui est plus ordinaire et plus amer. (La fin de *Candide* est ainsi pour moi la preuve criante d'un génie de premier ordre. La griffe du lion est marquée dans cette conclusion tranquille, *bête comme la vie*). »²⁰

Quell' *air de soupçon* di cui la critica francese ha parlato a proposito del finale romanzesco, serpeggia per tutto il secondo Ottocento europeo e si trasforma, nella teoria naturalista, in una vera e propria consegna di poetica²¹: il finale *faible*, soprattutto inteso a stimolare il lettore a una personale ricostruzione significativa degli eventi narrati.

Insomma, se nella tradizione romanzesca, l'ultima parola è quella della morale finale, il romanzo naturalista *vuole* sottrarre al narratore il privilegio explicitario: è il lettore che dovrà concludere, non il romanzo.

Variante moderna di un umanesimo intellettualmente *engagé*, il naturalismo dichiara di opporsi a ogni principio d'autorità, affrancandosi nel primato dell'esperienza; si schermisce da ogni etichetta di scuola e vorrebbe lasciare il suo lettore solo davanti ai fenomeni del principio deterministico e alla confusione assiologica. Da Flaubert in poi il romanzo europeo dichiara di rinunciare a una esplicita funzione didattica ponendosi spesso in conflitto con la cultura dominante²². Non mancheranno, è ovvio, le contraddizioni e quanto alla matrice flaubertiana stessa non si può ignorare una lacerazione, l'avversione di Flaubert per i presupposti realisti e per il positivismo naturalista, fondati su ambizioni classificatorie: gli scioglimenti non sono conclusioni precisamente perché da un caso particolare solo molto raramente si possono

¹⁹ Il primo a parlare di effetto “sordina” è stato Leo Spitzer nel saggio, *L'effet de sourdine dans le style classique : Racine*, in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970 (Ed. or. 1948). La fortunata immagine è stata spessissimo recuperata con riferimento all'abbassamento di tono del finale nel romanzo naturalista.

²⁰ G. Flaubert, *lettre à Louise Colet, le 24 avril 1852*, in *Correspondence*, Paris, Gallimard, 1980, vol. II, p. 77.

²¹ Un'altra voce da aggiungere al “*cahiers des charges*” del progetto naturalista di cui molta critica ha parlato.

²² F. Moretti, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol I, p. 723.

indurre leggi universali. L'impossibilità a concludere di Flaubert – «l'ineptie consiste à vouloir conclure»²³ - avvera ben altra condanna che non il progetto dei seguaci di Médan.

Intanto sarà inteso che non è scopo di questa ricerca entrare nel vivo del dibattito relativo al discrimine tra realismo e naturalismo. E tanto meno sarà il caso di rifare una storia della definizione di realismo - rimandando, eventualmente, tra i molti contributi possibili, all'articolo di Hamon, *Un discours contraint*, che ripercorre le tappe fondamentali del dibattito e propone una tipologia pragmatica del discorso realista²⁴. Per ora basti precisare che i testi a cui si farà riferimento saranno da considerarsi come appartenenti a quel filone realista-naturalista inteso come il movimento letterario che succede al romanticismo e si afferma in tutt'Europa nella seconda metà del XIX secolo.

Pur nella consapevolezza della complessità della questione e del discrimine non solo teorico tra i due concetti, ai fini del nostro lavoro mi accontenterei per adesso di intendere empiricamente il naturalismo quale espressione particolare di quel realismo moderno a cui il XIX secolo francese ha dato il più grande contributo e che Erich Auerbach ha definito una volta per tutte²⁵: opera seria, che mescola i registri stilistici, che non esclude la descrizione di nessuna classe né di nessun ambiente sociale, che fonde la storia dei personaggi al corso generale della storia. Ma, più ancora, riconoscendo come una necessità il legame tra esseri umani e cose²⁶. Aspetti di un'identità trans-storica del realismo ai quali il naturalismo aggiungerà *l'imperativo* dell'impersonalità, ovvero il cadere del punto di vista privilegiato dell'autore che regola

²³ G. Flaubert, *lettre à Louise Colet, 4 decembre 1850*, in *Correspondance*, cit., vol. I, p. 679.

²⁴ Cfr. P. Hamon, *Un discours contraint*, «Poétique», 16, 1973., trad. it. *Un discorso condizionato*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma-Lucca, 1977. Ma cfr. anche R. Wellek, *The Concepts of Realism in Literary Scholarship*, in *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963, p. 225. E' stato questo un testo di riferimento per una definizione del concetto di realismo in termini di storia letteraria relativo alle diverse letterature europee.

²⁵ Consapevoli anche di incorrere in una visione finalista ed evolucionista del realismo, come già avvertito da Hamon, *Un discours contraint*, cit., pp. 418-419.

²⁶ «[balzac] ha non solo collocato gli uomini, di cui con serietà narra la sorte, nella loro cornice storica e sociale esattamente circoscritta, ma ha inoltre inteso questo legame come necessità: ogni spazio si tramuta per lui in un'atmosfera morale e sensibile di cui s'imbevono il paesaggio, la casa, i mobili, le suppellettili, gli abiti, i corpi, il carattere, il comportamento, il sentire, l'agire e la sorte degli uomini...», E. Auerbach, *Mimesis*, cit., vol. II, p. 243.

dall'alto – in un ordine di valori - la pluralità di voci e istanze agenti nel testo²⁷. Insomma, adottiamo qui un'accezione ampia del concetto per cui:

«E' realista buona parte dei romanzi ottocenteschi – compresi, ovviamente, quelli naturalisti e veristi.»²⁸

La questione dell'alterità tra realismo e naturalismo ha impegnato la critica da Auerbach in avanti e continua ad alimentarsi con interventi²⁹ che hanno, mi sembra, soprattutto il merito di dare rilievo a un aspetto fondamentale della questione, poco appariscente altrimenti perché più pertinente al piano sociologico che a quello letterario in senso stretto. La questione, messa molto opportunamente al centro di un saggio ormai diventato classico, della dimensione internazionale del movimento. Yves Chevrel infatti, pur partendo da una vasta riconsiderazione delle prospettive critiche sul naturalismo, ne ritaglia l'identità forte e l'autonomia proprio sulla base della grande diffusione geografica e degli scambi, delle traduzioni e delle mediazioni che soprattutto dopo il 1875 fanno dell'Europa una grande comunità intellettuale³⁰.

Un movimento letterario che si rivolge ad un pubblico sempre più esteso; che, anche per la facilità di diffusione della stampa, fa riecheggiare il suo dibattito interno, non solo le sue opere, in tutta Europa; che va affermando un nuovo modo di concepire i rapporti tra letteratura e società; che realizza un'operazione culturale creando una stretta connessione tra ciò che è dentro e ciò che è fuori dal testo e mette il romanziere al centro di un impegno sociale e civile che rende ogni lettore partecipe al punto da farne un potenziale autore; che, per finire, non concepisce lo scrittore come genio isolato ma

²⁷ Già Champfleury, fondatore nel 1857 della rivista *Le Realisme* (1857) scriveva che «il romanziere non giudica, non condanna, non assolve».

²⁸ P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 7. Prospettiva, questa, sulla quale si è assestata buona parte della critica anglo-americana che fa sfumare un po' il concetto di naturalismo in quello di realismo - a partire dallo storico F. W. J. Hemmings, *The age of Realism*, Atlantic, Humanities Press, 1978 (1974); mentre la critica tedesca tende a considerare il naturalismo come un movimento decisamente autonomo, l'inizio di una nuova età letteraria e quella francese, dopo averlo confinato al rango di binario morto del realismo, ha cominciato già dagli anni dello strutturalismo, e fino all'attuale moda della *génétique du texte*, a rivalutarlo nella sua specifica innovatività. In Italia si ha l'impressione è che la linea del realismo che va da Manzoni a Verga sia polarizzata su testi considerati "capolavori nonostante tutto" e che, una certa *vulgata* scolastica, riduca il verismo a un mero fenomeno d'importazione.

²⁹ Si veda anche C. Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

³⁰ Y. Chevrel, *Le naturalisme*, Paris, Puf, 1993.

come individuo che agisce in osmosi col gruppo sociale. I temi affrontati, il rapporto con il lettore e il confronto con il potere politico, l'urgenza di un'operazione teorica e propositiva che proceda parallela al momento della creazione artistica sono tutti elementi che fanno dei romanzi usciti in quegli anni un *corpus* per moltissimi versi consapevolmente omogeneo, rispetto al quale sarà utile porsi il problema dei protocolli di chiusura; anche perché si tratta di elementi che fanno emergere uno speciale interesse dal nostro punto di vista.

Se infatti la rinuncia a un certo tipo di trama e l'ossessione del finale aperto e insignificante si impongono quali esplicite consegne di poetica dalle pagine delle *Préfaces*, dalle colonne delle riviste, tra le righe delle corrispondenze private che scrittori di tutt'Europa intrattengono, una proficua analisi dei testi mostra invece molto spesso l'impossibilità, anche per il testo naturalista, anche per quegli stessi autori, di sfuggire a una impostazione narrativa in senso forte – ovvero teleologicamente orientata – e, soprattutto, a una rappresentazione significativamente chiusa del mondo, costringendoci a una riflessione sulla contraddizione eterna tra arte e discorso sull'arte, tra teoria e testi, e smascherando, una volta ancora se ce ne fosse bisogno - dopo niente di meno che il *Contre Sainte-Beuve* - l'aberrante illusione di un'opera che si spieghi a partire dal suo autore.

Basta a convincercene mettere a confronto proprio due diversi luoghi dell'opera del capofila di tutti i naturalisti.

La teoria: nel *Roman Expérimental* (1880), come è noto, Zola riprende la distinzione di Claude Bernard tra fatalismo e determinismo, ogni opera contiene in sé la sua giustificazione, la sua evoluzione e la sua spiegazione³¹. A questo lo scienziato aggiunge che non è compito dello sperimentatore concludere, perché l'esperimento conclude per lui. Come lo sperimentatore non può né approvare né disapprovare il fenomeno alla fine dell'esperimento, il romanziere non può trarre conclusioni morali perché tale è la verità, il meccanismo del fenomeno. E' semmai demandato alla società il produrre o non più produrre quel tale fenomeno.

La pratica: se sfogliamo i *brouillons* preparatori di uno a caso dei romanzi del ciclo (l'esempio che segue si riferisce al materiale di *Au bonheur des dames*, 1883) abbiamo la riprova di quanto fosse invece preordinato lo sviluppo del soggetto narrativo, fino al suo esito e agli effetti '*bien romanesques*' che questo doveva imporre:

³¹ E. Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion. 1971, p. 79.

«Il (Mouret) ne voit plus qu'elle au milieu de la scène finale (...)// et, à la fin, dans son triomphe d'argent, il sanglote de ne pas l'avoir, *grande scène*// Et à la fin, *pour que tout finisse bien*, je lui (à Mouret) ferai sauver ses cousins (à Denise) (après une chose très dramatique comme un suicide par exemple). // Pour me débarrasser de Mme Hédouin, voir si je ne dois pas la faire tuer dans les constructions au début (...) mais il faudrait que cela eût un écho à la fin.// Fin heureuse (...)»³²

La fine è dunque pensata già dall'inizio come ricomposizione significativa di un mondo significativa³³; indizio di una fine concepita come luogo in cui l'autore può ancora, attraverso la forma, dare compimento e senso al mondo rappresentato, traendo quindi – e anzi, preordinando - quelle conclusioni che gli sarebbero vietate se fosse uno scienziato.

Per tirare le fila di questa introduzione vanno ribaditi alcuni punti di partenza: ovvero l'autorità del modello flaubertiano su tutti i romanzi che andremo incrociando; l'imprescindibilità di una interpretazione in senso ampio del 'fenomeno naturalismo', per cui subito dopo *Madame Bovary* e fino almeno ai *Buddenbrooks* si può dire che la grande letteratura europea ha una matrice naturalista³⁴ di cui, per stare ancora a Chevrel, Flaubert resta il padre, Maupassant la sintesi perfetta, Zola il luogo geometrico; infine l'attenzione portata alle aporie e alle paradossali incongruenze del codice realista-naturalista - per evidenziare la ricchezza di significato, delle contraddizioni e delle ambivalenze.

Jean Rousset, a proposito del valore euristico dell'opera d'arte (e più ancora della sua forma) e dell'impossibilità di ridurla all'idea preesistente scrive:

³² Dallo spoglio dei *brouillons* il Centre d'études sur Zola et le naturalisme (CNRS-ITEM, Paris III) sta elaborando un dizionario dei termini che rinviano al modo di lavorare e al processo creativo di Zola. E' attingendo ai primi risultati di questo enorme lavoro ancora *in progress* che ho potuto estrapolare questa citazione, oltre a una considerevole quantità di materiali utili per un futuro lavoro. Ringrazio in tal senso Danielle Coussot che mi ha accolta all'ITEM e mi ha messo a disposizione il suo tempo.

³³ Se si pensa al caso del romanzo *L'œuvre*, ad esempio, l'esito del piano narrativo è investito, fin dalla fase progettuale, di un significato fortemente simbolico: « Avec Claude Lantier je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'oeuvre d'art, effort de sang et de larmes, pour donner sa chair, faire de la vie: toujours en bataille avec le vrai, et toujours vaincu (...)».

³⁴ Che, come sottolinea Pellini, solo l'estetismo di Bourget, di certo Huysmans e di certo D'Annunzio rimetterà in discussione, a fine secolo, rifiutando dignità letteraria alla quotidianità cfr. *Naturalismo e verismo*, cit. p. 7.

«E' nell'opera che si nasconde il segreto dell'operaio; nel comporre, nell'avvento della forma l'artista si fa poeta, pittore o musicista. Non prima o dopo, ma attraverso la creazione egli diviene quello che è. "Trovare facendo" scrive Delacroix (...)»³⁵.

Il *corpus* della nostra inchiesta sarà dunque – per dirla con espressione ormai un po' abusata - "a geometria variabile" per cui le analisi si concentreranno su un insieme relativamente ristretto e omogeneo di testi realisti-naturalisti, specie francesi e italiani, sempre collocandoli però nella tradizione del grande romanzo realista europeo, nel senso che si è detto sopra.

L'osservazione di partenza è delle più ovvie: se ogni romanzo, infatti, fa i conti con l'arbitrio della sua origine, della sua fine e della sua natura fittizia, il testo realista ha in più il problema di dover produrre *da subito* le garanzie della propria autenticità, ovvero nascondere (in modo più o meno evidente, se mi si passa l'ossimoro) quello stesso carattere fittizio che va impostando³⁶. Così Balzac usava garantire almeno l'*incipit* inscrivendolo nel contesto referenziale e sfruttando spesso, per esempio, l'espedito della data oggettiva:

"Verso la fine dello scorso mese di ottobre..." (*La peau de chagrin*).

Si pone insomma il problema del 'sempre-già lì', unica condizione incipitaria che svincoli dal dover giustificare l'atto d'enunciazione: ovvero il presupposto che dentro o fuori del testo l'azione è già cominciata. Il celeberrimo *incipit* collettivo, "*nous étions à l'étude*", e la 'scandalosa' battuta finale fanno di *Madame Bovary* il perfetto modello dell'ideale rottura del *cadre*, modello dal quale – dalla data del *Roman Expérimental* - non si potrà più prescindere.

Come lo sguardo di Degas che taglia i corpi in movimento delle ballerine, in dipinti che sono finestre aperte a svelare squarci improvvisi, nel romanzo il ritaglio dei brandelli di vita s'impone casuale, deve cominciare *in medias res*, finire *ex abrupto*. E al 'sempre già lì' deve corrispondere, all'altro polo del testo, un 'ancora per sempre lì' che suggerisca il proseguire dell'azione oltre il bianco della pagina finale.

³⁵ J. Rousset, (*Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962) trad. it. *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, p.12.

³⁶ Il che rimanda all'accusa di miopia lanciata da Lukács al romanzo zoliano che non potrebbe, per troppa vicinanza di prospettiva, rivelare qualcosa sulla Storia, sulle dinamiche sociali e sulle loro contraddizioni. Cfr. ID. *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970, p. 255 e pp. 269-277.

Lasciare il lettore senza un'immagine conclusiva, senza una ricomposizione soddisfacente del quadro, facendo scivolare i fatti narrati nella banale ripetitività del reale: questa sembra essere la clausola fondamentale di quel particolare patto di lettura realista-naturalista per il quale Philippe Hamon ha parlato di *cahiers des charges*, volto all'occultamento scrupoloso del messaggio dietro i robusti baluardi della cornice franta, della nuova consapevolezza nell'uso della descrizione³⁷ e nell'imperativo dell'indiretto libero.

Questo studio si propone, da un lato, di partire dai casi di frattura tra norma e prassi, tutte quelle volte in cui la presenza razionalizzante o i segnali che sui molteplici piani del testo contribuiscono all'esplicitzza del messaggio finale sottolineano uno scontro tra teoria e arte. A cominciare dal primo romanzo del ciclo zoliano, i casi sono troppo numerosi per non chiedersi se non sia opportuno ripensare profondamente l'interpretazione del romanzo del secondo Ottocento europeo, o quanto meno sottrarlo all'infaticabile corrosione degli stereotipi. Di cui si fa consapevole il più flaubertiano degli allievi, non a caso il più giovane, che nella famosissima prefazione a *Pierre et Jean* scrive:

«L'art, au contraire, consiste à user de précautions, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité spéciale qu'on veut montrer. Faire vrai consiste donc à donner *l'illusion complète du vrai* (...)»³⁸ (corsivo mio)

D'altra parte è nostro scopo ricostruire un'ipotesi di leggibilità del significato finale del testo proprio a prescindere dall'esplicitzza del suo messaggio, che ne farebbe opera di pura ideologia. L'espressione di Maupassant "illusione completa del vero" è la chiave di volta per comprendere che la posta in gioco di questa indagine sul romanzo del secondo Ottocento potrebbe essere più alta di quanto non sembri: la storia della critica occidentale, da Aristotele in poi, è un pendolo che accorda e dissolve il rapporto

³⁷ Per una riflessione sull'ambiguità e le incoerenze nella definizione degli obiettivi della descrizione in Zola cfr. P. Tortonese, «De la description»: Zola, *l'homme et les choses*, in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, par A. Pagès, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 77-86.

³⁸ G. de Maupassant, *Le Roman, Préface à Pierre et Jean*, in *Romans*, Paris, Gallimard, 1987, p. 709.

tra letteratura e mondo³⁹. Così non solo, sulla scorta di Compagnon, è lecito tornare ad affermare la facoltà referenziale della letteratura⁴⁰, ma bisognerebbe addirittura recuperarne la radice edonistica: nel momento stesso in cui l'invasione del reale razionalizza il romanzo e disincanta l'universo narrativo, essa placa il profondo bisogno di ordine e di compiutezza del mondo⁴¹. Permette di godere di ciò di cui mai potremo godere consapevolmente: la quiete e l'ordine supremo della nostra assenza. Rappresentare quell'ordine, immaginarlo, prefigurarlo, equivale, nel nostro universo immaginario ad esorcizzarlo e a sconfiggerlo:

« (...) era convinto che la fine dell'umanità avrebbe avuto luogo per il semplice fatto che gli uomini non sanno prefigurarsela»⁴²

L'illusione del vero nasconde una tensione tra istanza razionalizzante e fuga dall'irrigidimento, repressione sociale e desiderio dissenziente. Nell'implicito dell'equilibrio finale di un romanzo è rappresentata questa tensione tra letteratura e mondo, tra il piacere dell'adesione e quello della trasgressione alla norma. In un'opera che si dovrà – *se si dovrà* -chiamare *aperta* in un senso del tutto nuovo.

Rispetto allo storico e discusso intervento di Umberto Eco, che in *Opera aperta* appunto affrontava, sul vasto piano della teoria estetica, i modelli aperti a una «germinazione continua di relazioni interne che il fruitore deve scoprire»⁴³, espandendo così la nozione di “opera aperta” a *ogni* opera d'arte, questa ricerca si colloca in un campo d'azione molto diverso e più limitato nel dare la preferenza a un approccio “retorico” alla questione. E' mia intenzione, del resto, guardare meno alla tradizione del *reader response criticism*⁴⁴ che a quella di un'ermeneutica più classica, ancorata al

³⁹ Antoine Compagnon ne *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Paris, Seuil, 1998) ha affrontato questioni portanti della critica letteraria occidentale e ha dedicato alla questione della *mimesis* il fondamentale terzo capitolo, dal titolo esplicito: *Le monde*.

⁴⁰ *ibidem*, pp. 120-129.

⁴¹ Questa la posizione di Franco Moretti per il quale, i dettagli realistici che inzeppano i romanzi ottocenteschi sono «l'unica vera invenzione del XIX secolo», il tributo pagato al nuovo bisogno borghese di ordine e regolarità, cfr. *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, cit., pp. 706-707.

⁴² La frase è riferita a Friedrich Dürrenmatt, intervistato da Vanna Vannuccini e Francesca Predazzi e ricordato nel pregevole *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 47.

⁴³ U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1993 (I ed. 1962), p. 60

⁴⁴ Com'è noto a cavallo tra gli anni '60 e '70, autori come Fish, Iser, Jauss e Holland hanno teorizzato che il testo non esiste prima della sua lettura, cioè prima dell'esperienza soggettiva che ne fa il lettore. Dopo

testo, motivata a trovare in esso e nelle sue figure le istruzioni di lettura necessarie, rinunciando quindi alla prospettiva di una ‘suggestione indefinita’ che *istituzionalizza* nell’opera l’apporto emotivo e immaginativo dell’interprete. Molto più concretamente: lavorando sul testo in quanto sistema di relazioni tra i suoi vari livelli (semantico, sintattico, tematico, ideologico...), intendo metterne in luce quelle figure che ne determinano l’effetto di *clôture* e a partire proprio dalle figure riconoscere i sottostanti modelli profondi di equilibrio o opposizione tra forze e tendenze per ipotizzare una tipologia delle soluzioni alle dinamiche in atto⁴⁵.

Ci si soffermerà perciò sugli strumenti propri al discorso realista-naturalista: l’uso del punto di vista, dell’indiretto libero e dell’ironia. Strumenti attraverso i quali interrogarsi su:

- la funzione del dettaglio e perciò la coerenza d’insieme del testo;
- la tensione tra voce del narratore e voce del personaggio e perciò la funzione didattica della letteratura;
- la molteplicità dei punti di vista e perciò il relativismo e la reversibilità di ogni messaggio.

Vale la pena soffermarsi su quest’ultimo aspetto per anticipare che proprio la figura dell’ironia si collocherà al centro della nostra scala tipologica della *clôture*: figura chiave dell’equilibrio irrisolto tra voci in contrasto, quintessenza stessa della molteplicità dei punti di vista, potenziale segno distintivo del romanzo realista. Figura alla quale bisogna imperativamente riconoscere una funzione cardinale nel romanzo realista italiano, da *I Promessi Sposi* a *I Viceré*, passando per lo stesso *Mastro don Gesualdo*: una eventuale rivendicazione di grandezza della produzione italiana non potrebbe prescindere da una riflessione in questo senso.

che nel 1967 Hans Robert Jauss definisce l’ “orizzonte d’attesa”, Walter Iser, parla per primo di “lettore implicito”, (cfr ID. trad. it., *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987). L’intuizione di Iser viene ripresa e integrata da Umberto Eco nella definizione di “lettore modello”, (*Opera Aperta*, cit. e *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979). In Francia, tra i contributi più notevoli sul fronte della ricezione si ricorderà l’analisi di Michel Charles, il quale ha avanzato l’ipotesi di un testo la cui identità è sempre sfuggente nella molteplicità di letture di cui è oggetto, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977. Per una critica di questa impostazione si veda U. Eco *I limiti dell’interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

⁴⁵ Come si capirà più avanti, bisogna intendere la parola “figura” nel suo senso più vasto, tanto sul piano del linguaggio che del pensiero, tanto sul piano sintattico che su quello semantico: esse sono la forma principale di organizzazione del significato nel testo e pertanto investono tutti i piani del discorso, classicamente inteso, non solo l’*elocutio*, ma anche *inventio* e *dispositio*.

Ancor più e ancor meglio che antagonismo attanziale e polifonia bachtiniana, la logica del compromesso pare improntare il romanzo realista nelle sue più intime viscere, non soltanto nella relativizzazione e nello scontro dei valori messi in scena, ma ancor più profondamente nell'alternativa stessa tra "narrare o descrivere" all'origine del genere nella sua modernità (da Goethe a James, tanto per chiarire), dove, se la diegesi dà spazio alla società borghese in movimento, la mimesi coincide invece con lo sguardo rivolto al passato, la prospettiva conservatrice che riconosce solo nel passato l'identità, la forza, la solidità della società europea di fronte ai tumulti della Storia (la Restaurazione dopo la Rivoluzione). La formazione di compromesso assume così un ruolo centrale nella definizione di ciò che è "grande letteratura" (non solo nel XIX secolo), che è tale proprio quando mette l'uno accanto all'altro sistemi ideologici diversi. Il romanzo, in particolare quello del Secondo Ottocento, come espressione di una modernità ideologicamente "debole", "sporca", adattabile e precaria, è espressione della contraddizione e dell'ambivalenza piuttosto che delle certezze⁴⁶, pronta a rappresentare l'uomo medio, l'eroe "senza qualità". In questo senso - già ossimorico, evidentemente - pare abbia ancora più valore parlare di un linguaggio della formazione di compromesso che dà voce contemporaneamente a significati opposti.

Ribadisco l'importanza di questo concetto per l'approccio teorico di questo lavoro che fa profondamente propria l'idea che l'opera letteraria sia, non soltanto voce data a istanze diverse, ma soprattutto scontro tra contenuti. Concentrarsi sulla *clôture* equivale a studiare il farsi di queste tensioni, il loro antagonismo; concentrarsi sulla fine equivale a constatarne gli equilibri ir/risolti: messi a confronto, lasciati parlare contemporaneamente, non sarà necessariamente sempre possibile *alla fine* riconoscere quale fosse il discorso giusto. Perciò, per usare le parole di Francesco Orlando, se all'intenzione che ha torto è stato attribuito spazio, l'intenzione vincente lo sarà in un modo dimidiato, critico. Mentre, diversamente dal romanzo, solo l'opera di pura ideologia potrà decidersi a una scelta razionale ed esclusiva tra due intenzioni, due significati:

«Non voglio dire che in un'opera di letteratura non possa sapersi benissimo, *alla fine o dall'inizio*, chi ha ragione e chi ha torto. Ma il discorso letterario tende a lasciare, anche all'intenzione che ha torto, abbastanza spazio (...) E' improbabile che il discorso letterario tralasci di cedere la parola al nemico: sia

⁴⁶ Da Lukàcs a Moretti, molti si sono espressi in questa direzione.

pure temporaneamente, tendenziosamente, indirettamente, ambiguamente. E poiché il discorso resterà nondimeno uno solo, in qualche modo ambiguo dovrà diventare per intero.»⁴⁷ (corsivo mio)

Il finale di un testo romanzesco dovrà esser riconosciuto allora come il luogo in cui il conflitto o il dialogo tra due (o più) intenzioni arriva a una resa dei conti: le figure in gioco potrebbero annullare il compromesso, dando ragione ad una sola delle due istanze che quindi si imporrà sull'altra; confermare il conflitto in atto, decretando una sospensione di giudizio, a vantaggio tutto di una formazione di compromesso piena e definitiva; mostrarne l'istituzionalizzazione, tanto da riconoscere nella pluralità di voci e punti di vista la struttura formale fondante il testo narrativo: si pensi a romanzi concepiti come struttura accumulativa, che andranno letti anche come scontro irrisolvibile – e perciò strutturante - dei saperi, delle istanze, delle voci e dei punti di vista, oltre che degli *incipit* e degli *explicit*

Le tappe di questa ricognizione saranno allora le seguenti.

Dopo aver illustrato le consegne di poetica della teoria realista-naturalista, ovvero gli obiettivi di una conclusione (intesa, questa volta, in senso tecnico come luogo della fine) evidenziandone gli aspetti alternativi alla chiusa del genere 'romanzo storico' e 'd'appendice', si farà un salto indietro nel tempo, per occuparsi della *clôture* come luogo materiale della fine, e mostrare che – contrariamente ad una *vulgata* dell'*explicit* - già nella retorica antica, da Aristotele a Cicerone fino alla retorica classica francese, esiste una teoria della *clôture*. Esistono funzioni e figure ad esse collegate che vanno imperativamente soddisfatte affinché il discorso pubblico abbia successo. Andrà valorizzato ciò che la critica sull'argomento ha trascurato fin troppo, ovvero l'importanza di una retorica delle passioni connaturata al momento finale del discorso, che ha la precisa ed esplicita funzione di muovere gli animi.

Rimanderemo quindi alla più recente teoria descrittiva dello spazio finale di un testo, quella di Larroux, e affronteremo la questione di alcuni *topoi* conclusivi connessi a specifici generi interni al romanzo, quello (pseudo)-autobiografico e quello del romanzo epistolare, guardando anche fuori dal canone del XIX secolo (dalle *Liaisons dangereuses*, ai *Mémoires* goldoniani, alle *Confessioni* di Nievo). Alla fine della prima parte di questo lavoro, si arriverà a porre il problema della *clôture* come costruzione della coerenza interna al testo e come effetto indotto dalla lettura. Le dinamiche di

⁴⁷ F. Orlando, *Per una teoria...*, cit., p. 212.

appagamento o frustrazione del desiderio ermeneutico del destinatario implicito giocheranno un ruolo centrale nella definizione del principio di chiusura del testo.

Nella seconda parte verrà dato ampio spazio all'analisi dei testi con l'obiettivo di portarne alla luce le strutture profonde, le dinamiche che oppongono i discorsi diversi veicolati dal testo. Un nucleo principale costituirà il laboratorio a partire dal quale impostare deduttivamente la questione: *Thérèse Raquin, Pierre et Jean, Tess dei d'Uberville, Il Marchese di Roccaverdina, I Viceré, Germinie Lacerteux, Mastro don Gesualdo, Effi Briest, Les soeurs Vatarad, Madame Bovary, L'Education sentimentale, Anna Karenina, Tormento, I Promessi Sposi, I Malavoglia, Padri e Figli, L'eredità, Chérie, Bouvard et Pécuchet, Tristana, A vau l'eau, La storia di un burattino, Pot-Bouille*. E sarà bene anticipare che ciascuna analisi avrà portata diversa: all'atto di impostare il modello una lettura molto ravvicinata (e perciò distesa) del testo sarà imprescindibile; successivamente, l'obiettivo tipologico incoraggerà e procedere in modo più esemplificativo che analitico, pertanto molti testi avranno soprattutto la funzione di arricchire e confermare l'ipotesi.

Il modello di analisi sarà quello formulato da Francesco Orlando⁴⁸ nel suo studio sulla *Phèdre* di Racine: sintattica e semantica al tempo stesso. I significanti – singole parole, immagini e temi - vengono presi in considerazione solo in quanto veicolano significati determinati, mai come pura operazione stilistica⁴⁹. Nel definire la sua analisi della *Phèdre* come «l'esatta contropartita di una "analisi del racconto"», Orlando precisa:

«Essa scompone nella serie delle citazioni l'ordine sintagmatico proprio del testo, trascurando relativamente gli aspetti che ne dipendono come la successione reale dei versi e il racconto teatrale in corso, per privilegiare la ricostruzione di un ordine paradigmatico latente nel testo – quello individuato per la *Phèdre* nel sistema delle negazioni simboliche. »⁵⁰ (corsivo mio)

A partire da questa operazione verrà chiarendosi l'efficacia di alcune figure (la metafora, l'ironia, la sineddoche e la litote) nella risoluzione della dinamica tra istanze molteplici e opposte che agisce nel testo. Prenderà forma, così, una proposta tipologica

⁴⁸ *ibidem*, pp. 29-34.

⁴⁹ Nel suo studio i segni verbali cui è attribuita importanza centrale sono *monstre* e *acher*. Da intendersi come significanti, né più né meno che la singola parola, sono immagini e temi collegati a queste parole che costituiscono unità di significato più ampie, *ibidem*, pp. 31-34.

⁵⁰ *ibidem*, p. 29

della *clôture* narrativa fondata proprio sul concetto di formazione di compromesso tra intenzioni diverse. Possibili soluzioni del rapporto tra letteratura e mondo.

Suona troppo ambizioso tutto ciò? Forse no, se chi scrive avrà il buon senso di rispettare i limiti di ogni tentativo di sintesi e se chi legge accoglierà questa ricerca per quello che intende essere: una proposta di lavoro, nata dalla constatazione di un approccio spesso ambiguo al problema o troppo sbilanciato sul solo versante sintattico del testo.

Ben consapevoli che nessuna prospettiva modellizzante, nessuna passione classificatoria, nessun sistema per quanto articolato basterà mai a *dire* la letteratura, né il valore estetico, né il significato simbolico, né l'importanza culturale del singolo testo.

Jean Rousset ha splendidamente sintetizzato in immagine l'idea aristotelica di un'opera che è "l'intero fatto di parti"⁵¹, governata da un principio unificatore che determina l'ordine e la connessione tra parti e le fonde in un tutto coeso, in un oggetto *finito*, valorizzando così l'approccio formale al testo: riconoscendo "identità, corrispondenze, somiglianze, opposizioni, riprese e variazioni" il testo si trasforma in una rete simultanea di relazioni reciproche:

«allora scaturiscono le sorprese felici, allora l'opera emerge sotto i nostri occhi, poiché siamo capaci di eseguire con precisione e finezza una sonata di parole, di figure e di pensieri»⁵².

⁵¹ Per una sintesi sul neo-aristotelismo e la critica letteraria cfr. H. Trowbridge, *Aristotle and the New Criticism*, «Sewanee review», n. LII, 1944, pp.537- 555.

⁵² J. Rousset, cit. p. 14.

CAPITOLO I

Ragioni della fine: per una retorica della clôtüre

1. Con le migliori intenzioni: rinunciare a concludere.

«On fausse toujours la réalité quand on veut l'amener à une conclusion qui n'appartient qu'à Dieu seul. (...) La rage de vouloir conclure est une des manie les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion, et chaque philosophie, a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant ! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu.»⁵³

⁵³G. Flaubert, à *Mademoiselle Leroyer de Chantepie, le 23 octobre 1863*, in *Correspondence*, cit., vol. II, p. 239. Ma la questione del finire sta davvero al cuore dell'opera flaubertiana e della sua riflessione estetica, proprio perché l'immagine di coesione significativa che la fine di un testo sigilla marca tutto lo scarto tra arte e vita e obbliga a una responsabile e coraggiosa scelta di campo sul terreno della *mimesis*. Perciò, anche se moltissime potrebbero essere le citazioni, ne ricorderò solo qualcuna al fine di mettere in evidenza i nodi fondamentali del problema. Per primo, il riconoscimento di un'istanza, giudicata meschina e vile, ma di cui l'autore non può ignorare la forza archetipica, ovvero quella che spinge a cercare nel modello narrativo una forma consolatoria: «Les gens légers, bornés, les esprit présomptueux et enthousiastes veulent en toute chose une conclusion : ils cherchent le but de la vie et la dimension de l'infini», (à *Mademoiselle Leroyer de Chantepie, le 18 mai 1857*). L'immagine chiave è quella del filo della trama che il lettore cerca disperatamente nel testo proprio perché non può ritrovarlo nella vita: «L'ineptie consiste à vouloir conclure (...) Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame», (à *Louise Colet, 4 decembre 1850*). L'altra metafora cui ricorre per veicolare quest'idea di impossibilità a riconoscere nella vita un principio organizzativo, una marca teleologica che ricostruisca in progressione significativa gli eventi, è quella della prospettiva, del punto di fuga che quasi assorbirebbe la luce per illuminare tutto il quadro. Questa stessa immagine però fa emergere l'altro corno della questione: 'finire' implicherebbe un principio d'autorità, la mano di un falsario che impone il suo arbitrario punto di vista sul mondo proprio quando fa convergere in un unico fuoco il significato della *factio*. A proposito dell'insuccesso dell'*Education* – di cui già aveva messo in chiaro quello che per il lettore era il vizio fondamentale : la carenza dei legami causa-effetto - scriveva : «Pourquoi ce livre-là n'-a-t-il pas eu le succès que j'en attendais ? C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque la *fausseté de la perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas la Nature !», (à *Madame Roger des Genettes, le 8 octobre 1879*, in G. Flaubert, *Correspondance 1877-1880*, Paris, 1975).

Da quando Gustave Flaubert ha aperto guerra al finale narrativo, inteso in senso forte come luogo del testo destinato a completare stabilmente lo sviluppo della storia e a porre fine all'interesse del lettore, al centro della riflessione teorica sul romanzo si è trovata l'idea stessa di trama, moltiplicandosi le dichiarazioni di rinuncia, da parte degli autori, ad una morale finale e all'accentuazione degli snodi testuali. Il percorso di "banalizzazione" dell'intrigo realista-naturalista è scandito da esplicite affermazioni di poetica:

«On trouvera bien certainement la fabulation de *Chérie* manquant d'incident, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. (...) je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, (...); et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, de celui-ci comme des autres, quoique un peu plus comme il faut que le mariage, je la rejetterais de mes livres, ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisabile dans la haute littérature»⁵⁴.

Così Edmond de Goncourt nel 1881, nella *Préface* al primo romanzo scritto senza il fratello, dichiara di voler rinunciare alla morte finale del protagonista non solo perché mezzo troppo teatrale di concludere, ma soprattutto perché strumento troppo capace di investire di significato retrospettivo tutta l'opera, con l'effetto di negare al lettore l'operazione di ricostruzione del senso e di riflessione straniata che deve essere il primo obiettivo della '*haute littérature*', ovvero del grande romanzo realista-naturalista⁵⁵.

Nel 1888, con la famosissima *Préface à Pierre et Jean*, la rinuncia alla trama romanzesca passa per l'abilità dello scrittore a evitare non solo le concatenazioni eccezionali degli eventi, ma anche gli inizi appassionanti e le catastrofi commoventi, concentrandosi piuttosto sulla successione di piccoli fatti costanti, dall'insieme dei quali apparirà il senso dell'opera, senza che l'interesse del lettore si spenga. E Maupassant scrive che, fuori dal romanzo realista:

«les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants»⁵⁶.

⁵⁴ E. de Goncourt, *Préface*, in *Chérie*, cit., p. 2.

⁵⁵ Questa idea di straniamento *avant la lettre* sarà un concetto chiave nella riflessione teorica di quegli anni, dal *Roman experimental* alla *Préface à Pierre et Jean* di Maupassant.

⁵⁶ *Le Roman (Préface à Pierre et Jean)*, Paris, Gallimard, 1987, p. 706.

La presa di distanza esplicita è con il romanzo romantico e, ancor di più, con quel genere che segna il secolo e che dalla Francia esporta un modello in tutt'Europa, il *roman-feuilleton romantique*. Vano circoscrivere il genere a un tipo unico, tuttavia i tratti dominanti che ne distinguono i grandi successi – oltre le evoluzioni storiche che il genere subisce⁵⁷ - ne fanno un chiaro bersaglio polemico negli anni del positivismo letterario: una concezione drammatica del romanzo – cambiamenti subitanei, messa in evidenza dei nodi narrativi - che lo orienta a una ricerca esasperata dell'effetto, *suspense*, contrasti di luce e ombra, passioni eccessive, *coups de théâtre*, trame complesse e che si moltiplicano, affollamento di personaggi appartenenti a tutti gli ambienti sociali sono quegli ingredienti irrinunciabili che rispondono a una scelta estetica dell'eccesso, dove il comico si associa al tragico, il grottesco al terribile, la denuncia sociale al pittoresco⁵⁸. Ma, soprattutto, dove s'impone una lotta, interna ed esterna all'eroe e con esiti di volta in volta diversi, tra Male e Giustizia Suprema e dove, insomma, trionfa una lettura in chiave manichea delle dinamiche umane. Se pensiamo all'archetipo del romanzo *feuilleton*, l'evento mediatico del secolo, *Les mystères de Paris (Journal des Débats, 1842-1843)*, esso fu, a seconda dei casi, salutato per il suo aspetto moraleggiante, osteggiato per l'ideologia paternalista. Il finale ha peso determinante per entrambe le letture: nel sottobosco esotico di una Parigi "selvaggia" il principe Rodolphe, dopo aver vendicato i deboli, perseguito i malvagi, convertito i peccatori, finalmente sposa la donna amata da sempre (opportunamente rimasta vedova) e riconosce pubblicamente Fleur de Marie, la giovane prostituta della Cité, sua figlia perduta, nata dalla relazione con un'avventuriera che l'aveva reso parricida. Com'è noto, nell'attesissimo gran finale Fleur de Marie muore, espiando i propri peccati e

⁵⁷ Documentate da Lise Quefflélec, *Le roman-feuilleton français au XIXème siècle*, Paris, Puf, 1989, pp.26-27.

⁵⁸ Il "doppio fondo negativo" – come lo definiscono Jean Louis Cabanès e Guy Larroux – "un double repoussoir" dal quale definirsi per negazione: «est constitué par le moralisme pudibond des feuilletonistes et par cette littérature "honnête" que les critiques du "juste milieu" se plaisent à exalter (...)». Su questo presupposto "negativo" Baudelaire scrive: «une oeuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'oeuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur de tirer les conclusions de la conclusion.» (a proposito di *Madame Bovary*, su *l'Artiste*, 18 ottobre 1857); cfr. Cabanès J.-L., G. Larroux, *Critique et théorie littéraire en France (1800-2000)*, Belin, 2005, p. 104.

quelli del padre e garantendo, in una chiusa enfatica e commovente, il senso pieno di un percorso di purificazione che ha toccato la società intera⁵⁹.

Così pure nel capolavoro del romanzo popolare, il dumasiano *Le Comte de Montecristo* (*Journal des Débats*, 1844-1846), che porta a compimento il sogno di dominio, di vendetta e di liberazione dell'eroe romantico, nel momento stesso in cui attraversa tutti gli eventi costitutivi della società e della storia della Restaurazione: Dantès si ritira da un mondo in cui non ha letteralmente più imprese da compiere.

Certo, con questi romanzi siamo agli albori del genere e, non a caso, al cospetto dei suoi capolavori, ma è vero che anche in una fase più matura⁶⁰ si conferma un diffuso atteggiamento di conservatorismo pedagogico a riprova di una costante estetica da melodramma che impone, alla fine, la lettura assiologica del mondo⁶¹. Così, per esempio, un grande successo della fase più tarda del genere fu *La porteuse de pain* (1884) di Xavier de Montépin - storia dell'ingiusta condanna di Jeanne Fortier, per un omicidio che non ha commesso – che conclude con il suicidio del vero colpevole, smascherato da Jeanne a vent'anni di distanza dai fatti e dopo mille pericoli; e, a completo *bonheur* dei giusti, arrivano il successo professionale di Georges e il

⁵⁹ Ripercorrendo in parte la parabola del genere, Paolo Tortonese mette in evidenza che è proprio sulla moralità del romanzo che si fonda la partecipazione emotiva del lettore di *feuilletons*. Il successo de *Les Mystères de Paris* starebbe tuttavia in una compresenza di visioni opposte: la polarizzazione del bene e del male (Brooks) e il determinismo sociologico che neutralizzerebbe questa stessa opposizione di forze nel mondo. Cfr. ID. *I misteri di Parigi*, in *Il Romanzo*, cit., vol. II, p. 151.

⁶⁰ C'è un generalizzato consenso dei critici nel distinguere almeno due diverse fasi della produzione *feuilletoniste*, corrispondenti a due momenti politico-ideologici diversi. Daniel Couégnas (cfr. *Dalla Bibliothèque bleu a James Bond: mutamento e continuità nell'industria narrativa*, in *Il romanzo*, a c. di F. Moretti, Einaudi, vol II, p. 428 sgg.) parla di due incarnazioni, romantico-eroica (1836-1875) e realistico sentimentale (1875- 1900). Umberto Eco, su un versante socio-politico parla di una fase non più democratico-socialisteggiante ma conservatrice, meno concentrata sulla società e più sul privato: cfr. Introduzione a *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979. Anche Lise Queffélec, nella dettagliata analisi che fa della produzione *feuilletoniste*, distingue gli anni '35-'40 (il '36 convenzionalmente dato come anno d'inizio; il '42 anno de *Les Mystères de Paris*; il '44 anno della più grande espansione: *Les trois Mousquetaires, Splendeurs et misères des courtisanes, Le conte de Montecristo*, a cui darà grandissima risonanza anche il teatro) dalla fine del secolo e situa tra le due fasi una produzione che cambia non solo nelle strutture ma anche nei rapporti tra testo e ideologia. Cfr. *Le roman feuilleton français au XIX ème siècle*, cit., p. 7.

⁶¹ Per uno studio sulla convergenza tra estetica del melodramma e visione assiologica del mondo si veda P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it., Parma, Pratiche, 1985.

matrimonio di Lucie, i figli finalmente ritrovati⁶². La rinuncia a «figure di prometeica onnipotenza» (Couégnas), determinata anche – ed è fatto notevole a questo punto - da un certo mimetismo col romanzo realista-naturalista, non salva dal conformismo morale e dal conservatorismo sociale in cui il Bene ha sempre la meglio sul Male, in una visione manichea fuori dal tempo che solleva la società da ogni responsabilità⁶³ e che non si smentisce nemmeno di fronte a una delle contraddizioni più evidenti proprie al genere, ovvero la potenziale *interminabilità* di ciascuna opera. Se è vero, infatti, che la chiusa in pompa magna dei singoli racconti garantisce demiurgicamente un messaggio d'ordine e di giustizia, è pur vero che, come prodotto industriale, il romanzo d'appendice dovrà sempre più consapevolmente concepirsi come interminabile, oggetto di una dipendenza che assicuri le vendite. Cosicché al genere si impone una plasticità dettata dal suo 'committente': se il romanzo non piace sarà precocemente portato a conclusione (il proliferare degli eventi sarà interrotto, tutti i triti *topoi* della fine saranno mobilitati); se, al contrario, ottiene successo, sempre nuovi episodi germoglieranno nel suo seno *prima* della conclusione.

E, in effetti, il genere si potrebbe identificare *tout court* con una strategia fortissima di gestione del finale: annunciato e differito continuamente è questo lo snodo del testo che fa “del lettore di oggi l'acquirente di domani” (Couégnas) ed è questo lo snodo che più risente di una dinamica dialogica tra emittente e destinatario, in un reciproco influenzarsi. Iperbolicamente Théophile Gautier disse che i malati aspettarono a morire per leggere il sospirato finale de *Les mystères de Paris*! Cosa che, sia detto per gioco, se fosse scientificamente dimostrabile, sarebbe una commovente riprova del fatto che la letteratura risponde pienamente all'arcaico bisogno dell'uomo di preservarsi dalla morte. E' vero però che proprio come accadde al capolavoro di Sue, molti dei romanzi usciti in appendice dovettero fare i conti con le aspettative del loro pubblico e precisamente a proposito del finale. Un caso famoso in Italia fu quello di Pinocchio: pubblicata a puntate sul *Giornale dei bambini* a partire dal luglio 1881, la celebre *Storia di un burattino* si concludeva inizialmente, nell'ottobre di quell'anno, al capitolo XV, con Pinocchio impiccato al legno della Quercia grande. A seguito delle numerose lettere

⁶² L. Queffélec, cit., p. 80.

⁶³ D. Couégnas, *Dalla Bibliothèque bleu...*, cit., p. 430. Ancora su questa impostazione manichea e sulla sua permanenza in autori come Hugo e Dickens, Beatriz Sarlo scrive : « (...) la logica delle vicende promette la condanna del Male, almeno nel giudizio finale dell'epilogo, e se in un romanzo d'appendice compare molta crudeltà e violenza, lo scioglimento lungamente atteso ristabilisce l'ordine sociale e morale », *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in *Il Romanzo*, cit., vol. II, p. 405.

alla redazione inviate dai piccoli lettori che si lamentavano per la perdita dell'amato burattino, il racconto riprese nel febbraio '82 con il titolo *Le avventure di Pinocchio*, ripartendo proprio dal salvataggio del burattino da parte della "bella bambina dai capelli turchini" e suggellando una più conformistica conclusione con la metamorfosi finale⁶⁴. E dunque, come scrive l'autorevole curatrice dell'edizione critica:

«(...) solo in un secondo momento e per *cause del tutto contingenti*, il Collodi è stato portato a escogitare l'«umanizzazione» della sua creatura di legno. »⁶⁵ (corsivo mio).

Come codificatori del genere, Sue e Dumas restano i bersagli polemici espliciti di ogni riflessione sul romanzo in ambiente realista-naturalista. E a buon diritto: è a cominciare con loro che il romanzo diventa genere di massa e comincia a formarsi intorno ai giornali un'opinione pubblica, aprendo la via all'era dei media, mentre si fanno sempre più aspri gli attacchi al genere e ai suoi epigoni, sia dagli ambienti della critica letteraria - effetti facili e grossolani, carenza di riflessione, immoralità sono i vizi di quella «letteratura industriale» di cui per primo parlò Sainte Beuve⁶⁶ - che da quelli della politica - corruzione dei costumi, distrazione dalla politica, incitamento alla passività furono i rischi denunciati in numerosi interventi parlamentari dal deputato della sinistra Chapuys-Montlaville⁶⁷.

⁶⁴ *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, a c. di A. Borlenghi, Milano Napoli, Ricciardi, 1962, pp. 4-5.

⁶⁵ *Le avventure di Pinocchio*, ed crit. a c. di O. Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983, Pescia, p. XX. Significativamente, nell'edizione in volume fu apportata, alla fine del capitolo XV, un'aggiunta: «e balbettò quasi moribondo », che preparava il pubblico alla resurrezione del capitolo seguente.

⁶⁶ In un famoso articolo sulla «Revue des Deux Mondes», 1839, Sainte Beuve accusa una letteratura commerciale i cui autori "vivono scrivendo". Cfr. D. Couégnas, cit., p. 427 e L. Dumasy (a c. di) *La querelle du roman feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, 1999, p. 29.

⁶⁷ Interventi parlamentari si ebbero nel '43, '45, '47. Dal 1850 al 1952 inoltre la legge Rancey impone una speciale marca da bollo di 5 centesimi per ogni copia di giornale che pubblichi un'opera romanzesca, proprio nell'intento di limitare l'accesso al *feuilleton* considerato anche veicolo di ideologie sovversive. Solo col secondo Impero un'indifferenza bonaria da parte della politica lascia ampio margine al romanzo d'appendice, percepito come innocuo sul piano ideologico, latore di una cultura dello svago anzi propizia ad un potere politico forte: informazione e fiction tendono ad assimilarsi, la prima ridotta a fatto di cronaca, la seconda dominata da intrecci che somigliano sempre più alla realtà. cfr. Couégnas, cit., p. 426, e L. Queffelec, cit., p. 35.

In tempi in cui, come spettatori di certa televisione siamo invasi da una produzione di *fictions* che spesso e volentieri distoglie non solo dalla riflessione critica sulla realtà, ma talvolta proprio dall'informazione, sarebbe interessante interrogarsi sull'accusa di privilegiare l'immaginazione ai danni della ragione, l'emozione a spese del pensiero⁶⁸, accusa che a metà Ottocento veniva mossa con preoccupazione dai banchi parlamentari francesi, tanto quelli conservatori che progressisti, mentre si misuravano gli effetti del romanzo popolare in termini morali, di corruzione delle classi basse.

Per i nostri fini è però più urgente concentrare l'attenzione sulle accuse di ordine tecnico che i critici addossarono al genere. Oltre la prevedibile colpa di schematismo, imputata proprio da Sainte Beuve che denunciò la standardizzazione cui la *fiction* era stata asservita nell'ottica della produttività, della quantità e della regolarità, accusa che ritorna nelle pagine del *Roman expérimental*, pesa proprio la rivendicazione di una nuova dignità da darsi alla facoltà immaginativa. Anche in polemica con Gautier, Zola afferma che l'immaginazione non coincide più con la capacità di inventare trame piene di complicazioni per intrattenere, ma con quella dell'intuizione, che permette la ricostruzione dei nessi di causa-effetto che strutturano il reale e con il saper rappresentare non già uomini dipinti, ma individui vitali, fortemente radicati, e anzi *determinati* dall'ambiente da cui provengono (il fatidico *milieu*). Gli pioverà addosso, come si sa bene, ogni sorta d'accusa. Di essere contro la poesia, di negare il bisogno dell'uomo di idealizzare e sfuggire al reale, di promuovere la banalità in arte. La più interessante delle repliche riguarda proprio quest'ultimo punto e molto ha a che fare, come vedremo tra breve, con una teoria della *clôture* che va pian piano affacciandosi. Se il problema è la pretesa banalità del reale – dice Zola - non è perché esso sia banale, bensì perché appare banale ai nostri occhi assuefatti. Egli denuncia, cioè, il meccanismo dell'abitudine che impedisce di sottrarci a uno sguardo narcotizzato sulla realtà e invita a guardare come se fosse per la prima volta. Ispirato dalle scienze sperimentali e ben prima del formalismo russo, Zola teorizza il metodo dello 'straniamento':

“on répondra que ce qu'on voit tous les jours est banal; et si en le voyant tous les jours, on ne l'a jamais regardé ?”⁶⁹.

⁶⁸ Il romanzo come “male che si espande” è l'affascinante tesi dell'intervento di Walter Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in *Il Romanzo*, cit., vol. I, pp. 129-192.

⁶⁹ E. Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier Flammarion, 1971, p. 256.

Dati questi presupposti – ed è cosa troppo nota - la poetica realista-naturalista non può prescindere dal rifiuto sempre più rivendicato di una trama ‘romanzesca’ (nel senso che si è detto), dalla rinuncia all’accentuazione degli snodi testuali e della morale finale, effetti non secondari di una prassi diegetica nella quale il narratore vorrebbe starsene più defilato.

Una riflessione specifica sui modi conclusivi comincia in effetti a formularsi, in direzione, però, tutt’altro che coerente.

Osservatore accanito del romanzo contemporaneo, romanziere agitato dal “demone della teoria”, Zola, nella sua recensione a *Les soeurs Vatard* (1879) di Huysmans, dalle colonne de *Le Voltaire* preconizzava:

« Notre roman contemporain se simplifie de plus en plus, par haine des intrigues compliquées et mensongères; il y a là une revanche contre les aventures, le romanesque, les fables à dormir debout. Une page de vie humaine, et c’est assez pour l’intérêt, pour l’émotion profonde et durable. (...) On finira par donner des simples études, *sans péripéties, ni dénouement*, l’analyse d’une année d’existence, l’histoire d’une passion, la biographie d’un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées »⁷⁰.
(Corsivo mio)

La descrizione d’ambiente - il *milieu ouvrier* del romanzo di Huysmans - e quella dei personaggi prendono il posto della trama e sfaldano la struttura narrativa. Inizio, mezzo e fine non sono più parti di un intreccio ‘romanzescamente’ inteso, ma anodini momenti di una vita, che si vogliono fissati nella loro casualità. Nella poetica naturalista proprio gli snodi forti del testo sono temuti perché offrono spazi confortevoli alla presenza del narratore. Lo scioglimento specialmente diventa bersaglio di un tentativo di neutralizzazione, esattamente perché coincide con una pausa di rielaborazione e di giudizio in cui il lettore viene orientato, per un’ultima volta, da un narratore incoercibilmente attivo. In questo senso il *dénouement* sarà di volta in volta bersaglio metodologico, estetico, etico-ideologico. Le ragioni sono chiare, da parte di una poetica che tende alla riduzione assoluta della voce d’autore per lasciar parlare i fatti; come fa la scienza, il romanzo non può concludere, ovvero non può trarre conclusioni, emettere giudizi: all’arte del romanzo come alla scienza compete la sperimentazione e l’osservazione⁷¹. Esteticamente, poi, se per Edmond il finale ad effetto altro non è che

⁷⁰ *ibidem*, p. 242.

⁷¹ « En effet aujourd’hui, le critique et le romancier ne concluent pas. Ils se contentent d’exposer. Voilà ce qu’ils ont vu ; voilà comment tel auteur a du produire telle œuvre , et voilà comment tel personnage a du

mezzuccio teatrale praticabile solo da una letteratura di bassa lega, per Maupassant l'evento finale spegne ogni curiosità del lettore e ne tramortisce lo slancio ermeneutico. Attacco ideologico, infine, da parte di Zola, che vede nello scioglimento romanzesco, ricongiungimento o morte che sia, il momento di massima menzogna del testo: la vita non conclude in maniera significativa, così come non si organizza in maniera significativa. Quando cerca di imporre il significato stabile e univoco di un finale, allora il romanzo mente e non documenta la vita. Zola dovrà tornare a spiegarsi su questo punto e lo farà nel saggio su *Les frères Zemganno* (1879) dei Goncourt, intervento di poco successivo a quello su Huysmans.

In entrambi i casi mancherà di mettere a fuoco la complessità delle problematiche innescate dai *dénouements*, trascurando quelle caratteristiche formali e strutturali che rafforzano l'effetto di documento umano che tanto doveva contare nella poetica naturalista.

Il finale de *Les soeurs Vatard* di Huysmans sarebbe, a detta di Zola, l'esempio sublime di ciò che si deve intendere per scioglimento privo di soluzione e questo perché egli enfatizza al massimo il peso dello scioglimento della trama amorosa che predilige infatti lo spazio liminare, il bilico tra il ritorno alla tenerezza consolatoria del passato e un futuro di calcolo economico e arido d'affetto.

Desirée e Auguste si sono amati di un sentimento spontaneo e puro ma adesso si ritrovano in un caffè di *boulevard* dove, per decisione di Céline, sorella di lei, devono dirsi addio. Prevedibilmente i ricordi delle promesse passate, la dolcezza dello sguardo, le lacrime rischiano per un brevissimo istante di trasformare l'addio in riconciliazione e proprio mentre al lettore già si scalda il cuore, la voce brusca di Céline che interviene a separarli spezza l'incanto e coloro che furono innamorati diventano improvvisamente e per sempre estranei:

« Ces souvenirs qu'ils avaient remués leur jetaient la désolation dans l'âme.

en arriver à tel acte. Des deux cotés on montre la machine humaine en travail, pas davantage. De la comparaison des faits, on finit, il est vrai, par formuler des lois. Mais moins on se hate de formuler les lois, et plus on est sages ; car M. Taine lui-meme, pour s'être un peu pressé, a pu être accusé de céder au systhème. Nous en sommes, pour le quart d'heure, à collectionner et à classer les documents, surtout dans le roman. C'est déjà une bien grosse besogne que de chercher et de dire ce qui est. Il faut laisser la science pure formuler des lois, car nous ne faisons encore que dresser des procès verbaux, nous autres romanciers et critiques. », cfr. E. Zola, *Le roman expérimental*, cit., p. 227.

- Allons, dit Céline, allons, voyons, Désirée, il faut que nous retournions pour préparer le dejeuner  ⁷².

La grandezza toccante di questo “finale” starebbe per Zola nella rinuncia a trovare una soluzione definitiva e nell’aprire un abisso sulla nostra fragilit  di umani, sul nostro vuoto⁷³. Tuttavia, un paio di precisazioni sono necessarie. La prima, fondamentale nella sua evidenza, e relativa all’organizzazione del testo: il brano che Zola sta leggendo come pagina conclusiva del romanzo costituisce, in realt , soltanto la chiusa del ventesimo dei ventidue capitoli del libro. Dunque Zola non sta parlando della fine formale del romanzo, ma di quella tematica, la trama amorosa appunto. La seconda, non meno evidente: oltre quell’indugio nel caff  di *boulevard*, in cui il tempo pare fermarsi, Désirée e Auguste sono gi  orientati verso il futuro e gi  programmano nuove nozze, chiudendo per sempre il proprio destino alla tenerezza di un affetto sincero: il senso definitivo dell’episodio pare innegabile. Triste, inappagante, pessimista, destabilizzante e non consolatorio. Chiuso per , perch  la direzione oltre quell’indugio   indicata chiaramente dal testo che sceglie per la rinuncia.

Gi  nel pionieristico *Poetic Closure*, saggio che ha segnato il sorgere di un interesse sempre crescente per il problema della chiusa in letteratura, Barbara Herrnstein Smith scriveva:

«(...) the end of a play or novel will not appear as an arbitrary cut-off if it leaves us at a point where, with respect to the themes of the work, we feel that we know all there is or all there is to know.»⁷⁴

Pi  che di un *dénouement* che non chiude, come sembra dire Zola, mi pare che qui⁷⁵ si ponga la questione, affatto diversa e di enorme rilievo per il romanzo realista-naturalista, di uno scioglimento che non pacifica e che, casomai, non consola il lettore nelle sue attese.

Ritorner  subito su questo punto fondamentale, intanto per  farei una precisazione semantica. Stiamo usando e useremo in una accezione tutta empirica – almeno in una fase ancora cos  inaugurale del problema – espressioni quali ‘senso chiuso’ *versus* ‘senso aperto’ del testo. Mano a mano che la problematica si chiarir  – e, soprattutto,

⁷² J. -K. Huysmans, *Les soeurs Vatard*, Paris, Union générale d’editions 10/18, 1975, p. 421.

⁷³ Cfr. E. Zola, *Le roman expérimental*, cit., p. 245.

⁷⁴ B.Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, cit., p. 120.

⁷⁵ Fermandoci cio  alla trama di Désirée, perch  c’  poi una trama che riguarda Céline, che si chiude con la vendetta contro l’amante Cyprien e l’accordo con Anatole.

una volta che certi concetti teorici saranno introdotti - sostituiremo le espressioni di questo tipo con quelle pertinenti a una dinamica delle forze messe sulla scena del testo, parleremo quindi di neutralizzazione dei conflitti, istituzionalizzazione della plurivocità, piena formazione di compromesso. Si tratta però di concetti ai quali arriveremo progressivamente. Per ora ci limitiamo a una opposizione più grossolana e intuitiva, quella classica tra chiuso e aperto, intendendola, molto pragmaticamente, come alternativa tra il testo che lascia il lettore con domande inappagate e quello che, pur implicitamente, indica soluzioni oltre la pagina bianca. Nel primo caso è demandata al lettore un'attività ermeneutica che si protrae *oltre* la fine della trama in una tensione inscritta nel testo ad abdicare a ogni funzione socio-didattica, secondo le esplicite intenzioni d'autore di cui abbiamo parlato; nel secondo caso tutto questo non avviene.

Per tornare a Zola, allora, assolutizzando l'attimo dell'indugio tra i protagonisti, fino a farne sineddoche del finale tutto, egli trascura un anello fondamentale nella strategia del testo volta a creare effetto d'immediatezza e di documento dal vero: come si era aperto 'in presa diretta' dal reale sul vociare delle operaie in attesa della paga, il romanzo si chiude, formalmente, sul loro cicaleccio e sulla banalità della vita d'ognuna di loro, secondo la stessa strategia del documento immediato riaccompagna i personaggi dentro la realtà concreta della vita⁷⁶:

«Et elle ajouta, en réenfilant son aiguillée de coton: «Ancore une fine couseuse de moins! Une fois en ménage Désirée sera comme les autres, elle lâchera le métier ; il va falloir que je lui trouve comme remplaçante une jeunesse honnête», et elle eut, à la pensée des recherches qu'elle devrait faire pour la dénicher, un hochement de tête, un soupir qui en disaient long.»⁷⁷

Zola fa mostra di interrogarsi sulla *clôture* solo in quanto scioglimento della trama, soluzione dei destini dei personaggi, quasi cercasse a tutti i costi di esplicitare un messaggio definitivo del testo, quella conclusione alla quale il romanziere come lo scienziato non saprebbe né - a suo dire - dovrebbe arrivare.

Quanto, così facendo, il romanzo riesca a «epuiser une matière sans conclure»⁷⁸ è cosa discutibile, perché più che di assenza di scioglimento qui si pone invece la

⁷⁶ Con un effetto di cornice, dunque, che si fa garanzia della mimesi, dell'operazione *tranche de vie*.

⁷⁷ J-K. Huysmans, *Les soeurs Vatard*, cit., p. 445

⁷⁸ Giustificando quanto aveva detto sulla assenza di peripezia e scioglimento nell'articolo su Huysmans del 4 marzo '79 su «Le Voltaire», il 25 marzo aggiunge « J'avoue même, aujourd'hui, que je songeais aux œuvres de MM. De Goncourt, en écrivant ma phrase sur les tendances que les romanciers paraissent avoir à simplifier de plus en plus l'intrigue, à supprimer les coups de théâtre des dénouements, à ne donner aux

questione più pertinente di uno scioglimento che non appaga, che non gratifica le aspettative del lettore. Che sono poi quelle di un pubblico di fatto ancora avvezzo al romanzo d'appendice, al romanticismo della chiusa felice: assuefatti in breve a una letteratura che a quegli scioglimenti rinuncia per sempre, anche il pubblico smetterà di percepire come deludente lo scarto da quel modello e finalmente riconoscerà in quei finali l'*epuiselement* della *matière*, smetterà insomma di sentirli come incompiuti e vi ritroverà pienamente il senso decisivo. Che è un altro modo per dire che la storia dei generi muta necessariamente l'attualizzazione del testo da parte del suo destinatario empirico. Le ragioni dell'effetto, insomma, dovevano molto a una una reazione di sorpresa e sgomento suscitata dalla *novità* di voler chiudere nel segno del pessimismo e della rinuncia, proprio come spesso la vita impone. Di nessuna menzogna, di nessuna falsa speranza, di nessuna mistificazione, di nessuna gratificazione delle illusioni il romanzo voleva più farsi tramite. Allora: il momento formalmente debole del testo, il chiacchiericcio delle operaie che potrebbe continuare e continuare e continuare oltre la soglia del romanzo, è poi davvero un momento debole? Non è invece il luogo dell'affermazione fortissima di quell'equazione tra vita e rinuncia, che già lo scioglimento sentimentale aveva fissato e che altro non è se non il senso ultimo e definitivo, chiuso in senso forte, di tutto il testo?

Zola insomma apprezza la forza mimetica di questo romanzo che "apre abissi sulla nostra fragilità di umani", ma non ne riconosce le ragioni strutturali profonde. A ben guardare ciò che stiamo dicendo – da un punto di vista più moderno, ovviamente, e meno militante, di necessità – ribalta quanto afferma Zola nelle pagine del *Voltaire* per un solo, fondamentale motivo. Il finale in tono medio, banale, grigio come la vita di cui il romanzo di Huysmans offre un perfetto esempio – non c'è angoscia né tormento dopo l'indugio, solo passiva assuefazione alla normalità della rinuncia – coincide per l'autore dei Rougon-Macquart con l'idea di negazione del *dénouement tout court*. Le strategie del testo e il suo stesso contenuto mostrano invece che un senso definitivo può imporsi anche dentro questo nuovo modello banalizzante. Questo senso può essere squallido e scoraggiante proprio come spesso è la vita; nondimeno e, anzi, proprio perciò, il testo lo afferma fortemente a chiusura.

lecteurs que leurs notes sur la vie, sans les relier par un arrangement quelconque. Personnellement j'ajouterais que je suis pour les études plus complètes, embrassant des ensemble de documents humains plus vastes ; sans conclure, on peut, selon moi, épuiser une matière. », cfr. *Le roman expérimental*, cit., p. 255.

All'epoca di Zola tutto ciò che sta contro il lieto fine da romanzo popolare, contro l'effetto finale da *feuilleton*, contro i mezzucci teatrali che tolgono di scena i personaggi, contro le agnizioni sorprendenti, i matrimoni prevedibili, le morti improvvise, è riconosciuto ed accolto come la negazione del *dénouement*. Ciò che invece, da una prospettiva posteriore, ci pare utile chiarire è che l'assenza di quei *topoi* di chiusura romanzesca non basta ad aprire il testo: proprio sulla base di un presupposto mimetismo, anche un'uscita in sordina, sbiadita e debole può incarnare legittimamente la risposta finale del testo, costituirne il suo senso ultimo e chiuderlo in maniera forte nel momento in cui si fa carico di un'immagine definitiva del mondo, che ne veicoli ancora una lettura assiologica, per quanto cupa e avvilita.

Così il finale del romanzo di Huysmans piace moltissimo a Zola perché, nella sua sbiadita e mesta banalità, sembra rinunciare allo scioglimento. In verità non rinuncia che ai *topoi* del romanzesco (non solo d'appendice) contro cui il Naturalismo tanto s'infiamma. Continua invece a mediare un'interpretazione decisa del mondo, anche se meno riconoscibile. La forza di questa risposta sul mondo sta nel riuscito gioco tra una forma aperta, che interpreta alla lettera l'ideale della *tranche de vie*, con un senso chiuso, privo di ogni riscatto. Quel finale aperto e sottotono, col chiacchiericcio disilluso delle operaie – ché, tanto, così va il mondo e ogni ragazza assomiglia a un'altra - proclama, assumendola a norma dell'esistenza, la resa alla banalità del quotidiano, la rinuncia a ogni slancio di vita, già scolpita nell'episodio di addio tra Désirée e Auguste. Questo, mi pare, è il risultato più intenso e 'moderno' raggiunto da quel romanzo: l'affermazione, attraverso una forma aperta e fragile – che ha messo a riposo tutti gli orpelli del finale in pompa magna - di una lettura del mondo semanticamente chiusa, tanto più scandalosa perché avvilita e grigia.

Dalla stessa prospettiva 'a visuale ridotta' Zola legge *Les Frères Zemganno* di Edmond de Goncourt, la cui forte valenza di "documento umano" starebbe nella evidente soppressione di qualsiasi *coup de théâtre* da finale per cui si riconosce nell'entusiasmo della recensione di Daudet:

«La trame, dit il, en est simple : une existence toute vouée à l'art et à l'amitié. L'ainé devenu à la fois le père et le maître du plus jeune. La vie s'agrandissant, des tours nouveaux qui étonnent Paris, la fortune, presque la gloire. Puis, un jour, la rancune d'une écuyère faisant rater le tour et jetant sur le sable du cirque le plus jeune frère, les cuisses brisées, et l'ainé, non sans regret et sans amertume, renonçant à

l'art et jurant à l'infirme, pour apaiser ses inquiétudes malades, que, ni avec un autre ni tout seul, plus jamais il ne *travaillerait*... Pas de dénouement d'ailleurs: ces réalités n'en on guère ».⁷⁹

Anche qui la polemica è contro il finale ad effetto e la soluzione conclusiva ad ogni costo. La vita vera è molto più banale e frustrante di quello che la maggior parte dei romanzi vorrebbero imporre e, soprattutto, la vita vera continua. Così la rinuncia all'arte dei fratelli Zemganno – che buttano via il trapezio e seppelliscono la vita d'acrobata - è incupita e resa ancor più frustrante dall'opzione del ripiego (ciò che più dovette entusiasmare due lettori come Daudet e Zola fu il fatto che invece, per esempio, di un patetico suicidio a chiudere solennemente la rinuncia all'arte, i due fratelli sopravvivano al drammatico destino che li condanna). Ma anche qui il testo gioca intrecciando una forma aperta con un significato chiuso: i due fratelli si arrendono a un ripiego perché la vita è rinuncia, avvilito, grigiore. L'autenticità, lo slancio, la bellezza sono cose destinate a morire come muoiono simbolicamente (ma non fisicamente, questa è la novità!) i fratelli Zemganno. E allora, altro che *pas de dénouement*! Spariscono (e nemmeno così radicalmente) i segni di un'enfasi del finale; resta fortissimo, un significato chiuso. L'interpretazione del mondo, la lettura univoca dell'esperienza si incunea dentro i segni di una forma aperta.

Daudet e Zola hanno letto un significato aperto nella mancata accentuazione del finale, nella rinuncia all'effetto, al patetico che commuove, che sorprende o che consola a vantaggio di un'uscita di scena quotidiana, nel segno dell'adattamento, del 'tirare a campare', sorprendente nel deludere ogni attesa di riscatto, avvilito nel negare ogni ambizione al Tragico.

La scrittura naturalista vuole smorzare i toni patetici e svuotare di significato – quando non eliminare dalla scena – gli eventi più pregni di valore affettivo e di potenziale emotivo. Proprio perciò dichiara di rinunciare a finali con matrimoni, nascite, morti e qualsiasi altro evento significante che chiude il mondo dell'esperienza garantendo un senso stabile. Ma ci riesce poi veramente? Non è forse vero che proprio morti, nascite e partenze continuano a chiudere un numero incalcolabile, forse la maggior parte dei capolavori del realismo-naturalismo? Così in *Thérèse Raquin*, dopo un'esperata lotta nello scorcio finale del testo, i due protagonisti muoiono; *Germinie Lacerteux* finisce proprio davanti a una tomba pateticamente coperta di neve; l'ultima pagina della *Chérie* di Jules de Goncourt coincide con la partecipazione di morte della

⁷⁹ E. Zola, *Le roman expérimental*, cit., p. 255.

ragazza; nelle ultimissime righe del racconto Capuana dà seccamente la notizia della morte di *Giacinta*; in clausola muore *Mastro don Gesualdo* e con la sepoltura della protagonista Galdós chiude *La fontana de oro*; partenze finali per ‘Ntoni *Malavoglia* e per il primogenito nel *Pierre et Jean* di Maupassant, mentre in *Tormento*, davanti ai protagonisti che si dicono addio alla stazione, il narratore di Galdós commenta perfino che, per chiudere un romanzo, non c’è metafora più perspicua di un treno che parte⁸⁰; infine, finali con nascite: *La faute de l’abbé Mouret*, *Une vie*, *Mont-Oriol* e, in un vero e proprio inno alla vita, il neonato che succhia al seno materno è l’immagine ultima de *Le Docteur Pascal*.

Eventi forti, tappe di passaggio della vita dell’uomo che continuano ad incunearsi nei finali romanzeschi, rischiando ancora di siglare il senso ultimo del testo⁸¹. Zola giocherà molto con l’rrinunciabilità di questi modelli: la maggioranza dei romanzi del ciclo Rougon-Macquart si chiude di fatto *in clausola mortis* ma i *topoi* arrivano a sommarsi, così ne *La curée* si affida alla notizia della morte di Renée l’ultimo capoverso, banalizzandolo però con un computo dei debiti di flaubertiana matrice, mentre in *Une page d’amour* la scena cimiteriale della fine si associa a quella di una partenza.

Nemmeno è necessariamente vero che lasciare aperti certi nodi della trama coincide con un *open ending*: anche fuori dallo sperimentalismo naturalista, forse che il finale di *Great Expectations* è meno stabile nel suo significato per il fatto che persiste voluta ambiguità sulle sorti di Pip ed Estella e non sapremo che ne sarà realmente di loro, se continueranno insieme il cammino o se la loro unione sia da intendersi solo come una fratellanza di spiriti⁸²? Dove si insinua allora questa pretesa rinuncia alla conclusione?

⁸⁰B. P. Galdós, *Tormento*, trad. it., Cava d’ Tirreni, Marlin , 2006, p. 329.

⁸¹ E, nonostante le numerose dichiarazioni contro le conclusioni, lo stesso Flaubert non rinuncia alla morte in chiusa: inserisce la notizia della morte di Charles – il personaggio con cui si apre *Madame Bovary* - nell’ultima frase del romanzo; fa morire violentemente *Salammbô* proprio all’ultima pagina; l’ultimo respiro di Félicité mette fine a *Un coeur simple*; e la leggenda di *Sain Julien l’hospitalier* si chiude prevedibilmente con la sua ascesa al cielo; mentre la testa di Ioakannan, sceso tra i morti ad annunciare il Cristo, è traslata dai suoi messi alla fine di *Hérodias*.

⁸² Nel primo finale del romanzo Pip ed Estella si incontravano per caso in Piccadilly e si salutavano per un’ultimissima volta. E’ noto che sir Bulwer-Lytton trovò questa chiusa troppo deludente per il lettore e convinse l’amico Dickens a cambiarla. Ma lo scrittore scelse di mantenere una forte ambiguità. L’esito della trama d’amore non era per Dickens altrettanto importante che per l’amico Lytton, il quale vi attribuiva un più forte effetto conclusivo (come fa notare B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, cit., p. 118). A testimonianza (specialmente se questo finale è affiancato alla chiusa di *Hard Times*, di cui

Bisognerebbe forse cominciare con lo sgomberare il campo dall'idea che il peso di un effetto di chiusura gravi tutto o sul solo piano tematico del discorso - che cioè appunto matrimoni e nascite, morti e partenze valgano di per sé come suggello della stabilità del senso - o solo su quello formale e che, perciò, basterebbe un verbo al presente o una scena di insignificante quotidianità a imporre un effetto di apertura. Non solo l'effetto di coerenza e stabilità si costruisce lungo tutto il testo (ed è precisamente per questa ragione che ci interessiamo alla *clôture* come processo e non solo come momento), ma la forza stabilizzante di un motivo posto a conclusione dipende sempre da come quel motivo è stato retoricamente formalizzato.

Non avrà senso, allora, parlare di temi e motivi tipicamente conclusivi, farne una tipologia ed elaborare dei modelli di chiusura e di apertura senza considerare *come* quei temi e quei motivi sono stati presentati. Può darsi, ad esempio, che proprio quelle frequenti partenze e quelle morti che continuano a costellare le ultime pagine dei romanzi naturalisti si accompagnino a un trattamento straniante o ironico, all'uso di figure della negazione, a una messa in frizione di generi letterari, a un ribaltamento del punto di vista, etc. Le due facce dello stesso foglio, significante e significato, interagiscono così nella direzione di un conflitto che svuota quei temi, morti e partenze, di tutta la loro presupposta forza conclusiva e che può chiedere al lettore di dirimere il senso e riempire di contenuto.

Il bianco dell'ultima pagina evidenzia la dinamica testo-lettore e se il passaggio finale del testo ha, dopo tutto, una effettiva surdeterminazione questa è tutta sul versante "affettivo", emozionale e passionale. Il destinatario aspetta nella fine l'ultima occasione per rendere effettive *tutte* le pregresse competenze che il testo è andato modellandogli. Solo così ne realizzerà pienamente il senso, pena il piacere dell'atto di lettura. E' proprio la consapevolezza di questa dinamica che fa della fine uno spazio a carattere fortemente emozionale, in cui le facoltà, le attese e le competenze del destinatario devono essere previste, tenute in conto e gestite fin dal momento dell'elaborazione. Il silenzio che segue all'ultima parola deve essere previsto come spazio che sia il lettore a poter riempire. Così non tutti i bianchi sono ugualmente vuoti e non tutti i bianchi richiedono la stessa partecipazione del lettore.

parleremo a lungo) di una necessità di problematizzare la fine – perché modello conoscitivo del mondo fuori dal testo - che a Dickens viene solitamente negata. Per una presentazione del primo finale si veda *Appendix A*, in C. Dickens, *Great Expectations*, London, Penguin, 1996, pp. 508-509.

Ugo Dionne ha proposto di parlare di “bianchi pieni e bianchi vuoti”. Nel primo caso « le blanc dit ce que la parole détruirait. En cachant, il montre»⁸³. Nel secondo caso il testo chiude senza alcuna determinazione semantica, chiude senza concludere, taglia senza rompere e resta in equilibrio tra sospensione e intreccio, tra domanda e risposta. Le forze in conflitto, le voci e i punti di vista in scontro restano in bilico e il lettore è fatto esplicitamente consapevole della propria responsabilità ermeneutica.

Da questo punto di vista né il romanzo di Huysmans né quello di Goncourt lasciano al lettore una domanda irrisolta (né sul destino dei protagonisti, né sullo scontro di forze in campo, e nemmeno sul ‘senso’ ultimo del testo). La novità semmai - ma né Zola né Daudet l’hanno fatta rimarcare – è che la risposta offerta da questi romanzi delude *ogni* possibile attesa e si fa così sconsolante che il lettore fatica a cedervi. L’entusiasmo per l’inappagamento inflitto alle aspettative di un lettore abituato all’*happy ending* da *feuilleton* fa scambiare la rinuncia al patetico per rinuncia alla conclusione.

Gli studi critici hanno affermato che la forma aperta caratterizza il romanzo del ventesimo secolo, fondamentalmente identificandosi col finale aperto. E, fin dall’inizio del secolo, le dichiarazioni degli artisti in questo senso non mancano: se James (*The Art of fiction*) infatti ironizza sulle conclusioni che rispondono e soddisfano le attese con distribuzione finale di premi, milioni, bambini, mogli etc, Conrad a proposito del suo *Nigger of the Narcissus* dice di scegliere per l’incompletezza, « Mine were never finished... »⁸⁴, Virginia Woolf esorta: «(...) no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style».⁸⁵ E Forster in un vasto attacco all’intreccio:

« Se non ci fossero la morte e il matrimonio, non so come farebbe il romanziere medio a concludere. La morte e il matrimonio sono pressoché l’unico legame tra i personaggi e l’intreccio, e il lettore è meglio disposto ad accettarli nella loro prospettiva romanzesca, purché si verificano nell’ultima parte (...) Dopo tutto, perché un romanzo deve essere progettato? Non potrebbe crescere liberamente? E perché deve concludersi così come si conclude una commedia? Non potrebbe invece espandersi? (...) L’intreccio è emozionante e può anche essere bello: ma non è forse un feticcio preso a prestito dal dramma, con le

⁸³ Dionne U., *Points de chute, points de fuite. Rupture chapitrée et ponctuation*, in *La ponctuation*, textes réunis et présentés par Jacques Dürrenmatt, Poitiers, La Licorne, 2000, pp.261-289 ; p. 272.

⁸⁴ J. Conrad, *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, ed. E. Garnett, Bloomsbury, The Nonesuch Press, 1928, p. 61.

⁸⁵ In *Modern Fiction*, Collected Essays, v. 2, London, The Hogarth Press, 1966, p. 106.

limitazioni spaziali del palcoscenico? Non potrebbe la narrativa inventarsi un'intelaiatura che non sia tanto logica, ma più adatta al suo genio?». ⁸⁶

Si vuole una fine che non coincida più con il *telos* ma con una fuga verso l'apertura della vita. Il margine ultimo del testo deve allora svuotarsi di senso, essere contrario al 'pieno' e 'univoco'. Tenere insieme soluzioni molteplici, lasciando alla partecipazione del lettore di riempire i vuoti e, eventualmente, sottrargli la risposta non mettendolo in grado di completare il processo ermeneutico. Differire continuamente il senso. James incarna nella sua opera il modello geometrico della fuga dalla conclusione⁸⁷: emblematico il caso de *Il giro di vite* (1918), interamente costruito nell'oscillazione tra credito e critica del soprannaturale, che lascia fino all'ultima scena l'accesso alle due possibili letture, quella scettica e quella no. E la drastica frattura che separa i lettori e i critici – tra gli 'innocentisti', che prendono in parola la giovane istituttrice e i 'colpevolisti' che le negano ogni attendibilità – non è che la riprova di una ambiguità che prescinde perfino dalle esplicite intenzioni d'autore⁸⁸.

Da Proust a Joyce, passando per James e Woolf, è il modello della continuità e del non discreto, della tensione all'infinito e quindi alla non chiusura che si offre quale strumento affidabile di rappresentazione del mondo e si incunea al cuore stesso della scrittura: dal periodare proustiano allo *stream of consciousness* joyciano. Assumendo a sua condizione permanente lo stato di crisi, il romanzo stesso con sempre maggiore difficoltà riesce a trasformare *caos* in *cosmos*, ad estrarre significati stabili dal reale così come di produrne ed ha affidato alla pura forma un progetto di rigorosa mimesi.

Ciò che al lettore del primo Ottocento doveva apparire come affidabile progetto di comprensione del reale, non ha più, nel Novecento, la forza di proporsi come definitiva parola sul mondo; non basta più insomma un finale con matrimonio a consolare, né un finale con morte a suggellare un'eredità stabile di senso. Il testo della modernità si affida sempre più alla reticenza, rimuove i fili della continuità, tende a negare i nessi

⁸⁶ E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, trad.it., Milano, Garzanti, 2000, p. 102.

⁸⁷ Carlo Izzo denuncia la natura delusiva dell'ultima pagina jamesiana, in H. James, *La morte dell'idolo*, a c. di C. Izzo, Milano, Nuova Accademia, 1960.

⁸⁸ Per una discussione delle interpretazioni e per le dichiarazioni dello stesso James, ancora utili sono le pagine che vi ha dedicato Wyne Booth in *Retorica della narrativa*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 324-328.

conseguenziali, ne contesta e denuncia l'artificiosità e, in nome di un più autentico realismo, lascia il lettore di fronte ad un nuovo e più oscuro ordine.

Ma l'insufficienza dei moduli classici di chiusura alla trasmissione di un senso definitivo, di una interpretazione del mondo forte e stabile è sentita e denunciata avanguardisticamente in seno al romanzo realista-naturalista del secondo Ottocento e trova un accanito delatore proprio in Gustave Flaubert. Da una prospettiva storica, quindi, la presa di consapevolezza di una inaffidabilità della fine romanzesca non è affatto invenzione novecentesca (e, per converso, com'è ovvio, non tutto il romanzo otto-novecentesco abbraccia questa stessa causa). E, del resto, quella del naturalismo è una posizione avanguardistica solo nella misura in cui si accompagna ad una operazione teorica consapevole, militante, programmata. Sul piano delle strutture narrative, infatti, il modello aperto convive stabilmente con quello chiuso fin dalle lontane origini del genere romanzesco – e fin dalla sua struttura enciclopedicamente disponibile ad accogliere una serie lunga e disordinata di accadimenti. Perciò se le *Etiopiche* di Eliodoro (post 222 d. C.⁸⁹) rappresenteranno al meglio un modello teleologico chiuso, in cui l'avventura è elemento ritardante ma funzionale al raggiungimento di un obiettivo, una meta, un luogo di sapienza, già dal secolo precedente la *Storia vera* di Luciano (post 120 d. C) divulga un modello alternativo, fortissimamente centrifugo, dominato da una serialità fine solo al piacere comico-realistico della *variatio*, dell'incontro, della *curiositas*. Costruita come un catalogo aperto di avventure fantastiche, la *Storia vera* si chiude con una sospensione che più aperta non si potrebbe, preannunciando altre storie di cui, però, non sapremo mai:

«Queste sono le avventure che mi capitarono fino a quando giunsi nell'altra terra (in mare, durante la navigazione fra le isole e in cielo, in seguito nella balena e, quando ne uscimmo, presso gli eroi e nel mondo dei sogni; infine presso i Testa-di-bue e le Gambedasina). Quello che poi successe in questa terra ho intenzione di raccontarlo nei prossimi libri.»⁹⁰

⁸⁹ La datazione puntuale del romanzo rimane motivo di disputa tra gli studiosi. Cfr. L. Graverini, W. Keulen, A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2006, p. 115

⁹⁰ Luciano di Samosata, si legge in trad. it. a c. di Q. Cataudella, Milano, BUR, 1997. Per un approfondimento sulla definizione "anacronistica" di romanzo antico, cfr. L. Graverini, W. Keulen, A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, cit., pp. 179 sgg.

Questo modello trova il suo *topos* nel così detto “romanzo dell’asino”⁹¹, fondato sul principio di libera peregrinazione⁹², che apre la strada alla successione casuale e variopinta di incontri e che Apuleio snaturerà, inserendo il principio seriale in una cornice finalisticamente orientata all’iniziazione erotica del protagonista. Ma la “libera peregrinazione”, il principio enciclopedico e antifinalistico, sono rappresentati al meglio dal *Satyricon* (post 66 d. C)⁹³ la cui frammentarietà non è da intendersi solo riferita alla lacunosa tradizione che ci ha fatto pervenire il testo, ma ad un principio episodico che intrinsecamente organizza la labirintica trama⁹⁴. Dopo lunga latenza, il modello seriale riemerge nella modernità col modo picaresco, inteso non soltanto come genere cinque-seicentesco. Così lo vediamo funzionare già nell’*Orlando Innamorato*, dove l’avventura – digressione, erranza rispetto al centro e alla fine - è interminabile; così pure nell’Ariosto, che solo molto malvolentieri serrava le fila all’eterna divagazione dei suoi paladini; nel capolavoro del Rinascimento europeo, il *Gargantua* (1532-1564), che nella dimensione onnivora del ciclo interiorizza la potenziale permanente apertura del narrabile; nel *Buscón* (1626) ancor più che nel *Lazarillo*⁹⁵, fino all’anti-romanzo come riconosciuto genere della modernità a partire dal *Tristram* sterniano (1759-1767) che, proprio nella rinuncia polemica ma serena a una coerenza finale (di “poetica

⁹¹ Per una presentazione del problema dell’attribuzione a Luciano del *Lucio o l’asino*, nonché sull’esistenza di un altro romanzo simile, le *Metamorfosi* di Lucio di Patre, cfr. *ibidem*, pp. 95-97.

⁹² Mi rifaccio qui all’elaborazione e alle definizioni introdotte da Massimo Fusillo in occasione di un recente intervento al convegno dal titolo *L’avventura e l’ostacolo*, e che uscirà presso Bulzoni nell’annuale raccolta degli atti del convegno dell’Associazione Malatesta, Sant’Arcangelo 2006.

⁹³ Si veda il capitolo relativo in L. Graverini, W. Keulen, A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, cit., pp. 136 sgg.

⁹⁴ Sulla contaminazione (la satira menippea) come principio assoluto di organizzazione di questo testo, Edoardo Sanguineti scrive: «Non si tratta soltanto della proverbiale mescolanza degli stili, ma dell’impasto, in degrado, di qualunque possibile codice rettorico disponibile, e schema topico e nucleo formale». Il paradosso starebbe in un testo la cui «cornice è lí come soglia infinita, che senza tregua apre e chiude », *Satyricon*, in *Il Romanzo*, cit., vol II, pp. 639-643.

⁹⁵ Perché nel capostipite del genere picaresco, il *Lazarillo de Tormes* (1554) c’è una fine inscritta già nell’inizio e molto più forte è l’elemento teleologico: Lazarillo narra per spiegare un “caso” e narra a partire da una condizione che è molto mutata rispetto alla sua posizione di partenza. Cfr G. Greco, *Introduzione al Lazarillo de Tormes*, Milano, Garzanti, 1990, p. XVII. Nel *Buscón*, invece, anche la fine conferma la struttura “a schidionata” (Sklovsky), per accostamento di episodi e personaggi, al punto che nell’ultima frase il narratore preannuncia nuove avventure da aggiungersi. Cfr. Quevedo, *Vita del briccone*, trad. it., Milano, Garzanti, 1991, p. 166.

dell'inadempienza" ha parlato Sertoli⁹⁶), porta a maturazione quell'istanza d'ironia, di distacco critico del narratore, che trasversalmente alle epoche e ai generi ha legato il piacere prodotto alla corrosione di giudizi espliciti, morali della favola, significati stabili e che ha aperto la via a una crisi del valore del *telos*, alla serena accettazione del disordine del mondo. Un esito possibile del modello narrativo seriale che scollega la ripetizione da un piacere positivisticamente conoscitivo, sarà allora - certo a contenuti mutati - l'incompiuto *Bouvard et Pécuchet* (1881)⁹⁷.

D'altra parte c'è stato chi con ragioni forti si è opposto alla semplicistica eguaglianza secondo la quale l'opera novecentesca, e solo quella, è "opera aperta". In quel famoso saggio, Umberto Eco ha osservato che ogni opera d'arte è, sì, *chiusa* perché si vuole organismo perfettamente strutturato e coerente, ma è anche allo stesso tempo «aperta» in quanto oggetto di fruizione molteplice e pertanto di interpretazioni tutte diverse e originali⁹⁸. Se questo è il presupposto, quanto si vuole generico, Eco precisa pure che vi sono «opere aperte in senso meno metaforico e ben più tangibile» il cui autore, cioè, elegge a programma produttivo l'apertura come suggestione indefinita e affida all'interprete i 'pezzi di un meccano' da ricostruire, assumendo come condizione sostanziale dell'opera la rinuncia a un'unica ipotesi di ricostruzione del senso. Al termine di questo cammino, le posizioni estremiste della critica decostruzionista. Secondo J. Hillis Miller⁹⁹ la conclusione del romanzo vive di una metafora che è anche un'aporia: finire significa sciogliere riannodando, ma anche riannodare sciogliendo. Da un lato si sciolgono i nodi che i fili dell'intreccio (la peripezia) avevano stretto, dall'altro li si riannodano in un nodo che stringe il senso definitivo del testo. Nell'un caso come nell'altro, per lo studioso americano niente è mai definitivo: il romanzo, un po' come la *quête* arturiana che ne costituisce l'antica matrice medievale, si organizza per accumulazione e allora tutti i fili potrebbero nuovamente confondersi e intrecciarsi o

⁹⁶ G. Sertoli, *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, in *Il Romanzo*, vol. II, p. 647.

⁹⁷ L'avventura picaresca, dove non è più in grado di realizzare il piacere conoscitivo, si svela nella sua nuova natura: è proprio la ripetitività ad agire come pulsione di vita, contro la frustrazione che suggella ogni percorso di formazione. L'accettazione dell'impossibilità ad attingere un senso dall'esperienza conduce invece alla morte, non conta se fisica - evitata *in extremis* - o solo civile - con lo stilo in mano.

⁹⁸ U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 31-65.

⁹⁹ J. Hillis Miller crede che la fine di un testo narrativo sia "indecidibile", nel senso che non è mai possibile dare una risposta definitiva e stabile circa la sua completezza, la sua *finitude*, *The Problematic of Ending in Narrative*, «Nineteenth-Century Fiction», Special Issue: *Narrative Endings*, University of California Press, vol. 33-1, June 1978, pp. 3-7, 1978, pp. 3-7. Ma sulla resistenza ai finali si veda anche D. A. Miller, *Narrative and its Discontents*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1981.

dipinarsi e perdersi ancora. Per esempio, rispetto ai protocolli di chiusura di cui si parlava sopra, Hillis Miller non solo, com'è plausibile, sente il finale con matrimonio come inizio di un nuovo ciclo e non come condanna del testo al silenzio – causa la non narrabilità della felicità - ma addirittura vede nel finale con morte la soluzione narrativa in assoluto più aperta: questa permetterebbe infatti di evitare ogni soluzione, teatralizzando così la natura sempre fuggevole della fine romanzesca. In pratica, a dirla con Hillis Miller, è sempre impossibile dimostrare se un racconto sia aperto o chiuso. L'analisi della fine sembrerebbe condurre inevitabilmente e disgraziatamente alla instabilità del decidere, a una vera e propria paralisi.

Il decostruzionismo ha insomma imposto l'idea che l'oscillazione tra apertura e chiusura vada riconosciuta come movimento geneticamente inscritto nel finale romanzesco *tout court*.

2. Da orizzonti diversi: tutte le facce della clôtüre

Considerato per molto tempo luogo di ordine e di stabilità oltre che di frontiera tra due mondi possibili, il reale e quello fittizio, all'explicit si attribuiscono funzioni ermeneutiche complesse veicolate anche da una certa tipizzazione di genere, come sostiene Hamon, che parla di ritualizzazione dei processi clausulari¹⁰⁰ determinanti la leggibilità del testo in rapporto ai suoi modelli. Ponendosi in termini di storia letteraria il problema della demarcazione forte dell'uscita dal testo, Hamon riconosce opportunamente al naturalismo una sorta di primato nel processo di svalutazione del finale accentuato. Ci sono generi o scuole letterarie che privilegiano la conformità ai modelli e si inseriscono in una tradizione forte e, proprio perciò, accentuano decisamente anche i processi retorici di uscita dal testo. Hamon pensa al teatro e rimanda specificamente all'intero e vasto apparato di strategie conclusive proprie del genere: *happy ending*, *deus ex machina*, *anagnorisis*, etc., ma altrettanto legittimo sarebbe rinviare alla struttura tradizionalmente chiusa del genere epico e ai suoi moduli conclusivi: morte o conversione del nemico, conquista della città; o, ancor meglio ai

¹⁰⁰ P. Hamon, *Clausules*, cit., ma si veda anche H. Bonheim che parla di *closing topoi* in *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1986, p. 40.

topoi conclusivi delle fiabe, con trasformazioni, ricompense e punizioni¹⁰¹. La rivendicazione di una maggiore autenticità e vicinanza al reale, tuttavia, comporta la banalizzazione delle soglie d'accesso e di tutti i momenti di consapevolezza del testo:

« A cet égard l'école naturaliste-réaliste, avec sa théorie de la « tranche de vie », ou de « l'œuvre-fenêtre » ou de « l'œuvre-miroir » a, sans doute, fortement contribué, au sein du genre narratif en prose, à vulgariser des types de fins désaccentuées : fins rapides, neutres, « blanches », fates de détails hors structure », fins sur des phrases « plates », fins en mineurs, fins où ne coïncident pas explicitation maximum, densité sémantique, et signaux stéréotypés, fins qui se présentent comme un simple « arrêt » dans un continuum amorphe et incohérent (la vie de tous les jours) »¹⁰².

L'obiettivo è dunque chiaro: sottrarre il lettore alla guida accorta del narratore onnisciente e giudicante. Ricollocarlo in posizione di forza, metterlo in condizione di ricostruire autonomamente il testo e tornare ad assumersi la responsabilità del senso. Restituire al lettore il potere ermeneutico, in una fruizione straniata e responsabilizzante *inscritta* nel testo e mimetica della realtà fuori dal testo. La rivendicazione di un progetto contraddittoriamente anti-pedagogico passa proprio per la rinuncia all'*explicit* romanzesco e forte, bandisce finali con morti e matrimoni e punta alla chiusa di tono sbiadito..

Queste almeno le intenzioni, gli obiettivi che la teoria di quegli anni andava delineando e che prendevano forma nelle dichiarazioni programmatiche delle *préfaces* ai romanzi. Ciò che avviene nella realtà concreta di ciascuna opera è però sostanzialmente diverso, a riprova di un'autonomia del testo mai abbastanza affermata. E questo anche perché, bisogna pur dirlo, non necessariamente vale un automatismo tra scelte di tecnica e scelte di poetica. Non solo, infatti, fino alle soglie dell'Ottocento la voce d'autore può essere riconosciuta come presenza positiva e godibile (da Cervantes, a Fielding) ma, addirittura, anche un narratore onnisciente e autoritario per eccellenza, quale fu Balzac, può convivere con chiuse blande e sospese. Fatto implicito già nel ritorno dei personaggi da un romanzo all'altro – si pensi a Lucien che, sottratto al suicidio alla fine di *Illusions perdues* (1837-43) anticipa ciò che accadrà in futuro – ma perfino esibite dall'autore come necessità del realismo. Nell'epilogo alle prime edizioni

¹⁰¹ Per un approccio tipologico alla clôtura narrativa nel romanzo pastorale, nella fiaba e nella novella si veda: *Le dénouement romanesque du XII au XVIII siècle*, Ed. par C. Piau-Gillot, Septième colloque international SATOR, (soc. Analyse de la topique romanesque), Paris-Orsay, 1993.

¹⁰² P. Hamon, *Clausules*, cit., pp. 517-518.

di *Eugénie Grandet*, poi soppresso nell'edizione finale, a poche righe dalla chiusa si legge:

«Ce dénouement trompe nécessairement la curiosité. Peut-être en est-il de tous les dénouement vrais. Les tragédies, les drames, pour parler le langage de ce temps, sont rares dans la nature.»¹⁰³

Dove la curiosità del lettore – quella stessa di cui parlerà Maupassant- è spezzata e resta inappagata da una chiusa che è già *in sordina*. A vagliare i testi, però, si scopre che l'apertura non è affatto la norma adottata dal genere nel secondo Ottocento e che si registra un'affezione radicata per le conclusioni forti e significanti; che il romanzo non si sottrae davvero alla surdeterminazione di quei luoghi-soglia che sono inizio e fine; che molto più spesso di quanto la teoria andasse pianificando questi luoghi conservano lo statuto di sedi stabili per figure perspicue e significati definitivi, di spazi in cui un narratore giudicante riesce ancora ad appiattarsi.

Tanto per limitare l'osservazione al solo Zola, ad esempio, su venti romanzi del ciclo, per ben tredici volte il testo inserisce nell'ultima pagina una scena cimiteriale (6 testi in totale) o, più in generale, a un'immagine di morte¹⁰⁴, segno della radicata fiducia nella forza modellizzante della fine: la morte impone un ordine significante nel percorso di una vita, così diventa motivo irrinunciabile nell'organizzazione del *plot* (“*Fort comme la mort*” potrebbe essere il motto preso a prestito a Maupassant). In questo senso, nel manifesto bisogno di dare un assetto stabile, di chiudere nella completezza di un percorso, Zola – a dispetto di ogni dichiarazione teorica – resta nella retroguardia. O meglio, gioca sporco, perché s'inventa una struttura bipartita che diventerà tratto riconoscibile dell'intero ciclo: l'associazione del tema funebre con un motivo di valenza opposta. In 9 casi su 13 la scena di morte finale è immediatamente seguita o affiancata da un elemento vitalistico o di apertura al futuro, così alla sepoltura di Albine segue la nascita del vitellino (*La faute de l'Abbé Mouret*), alla sepoltura di Jeanne la partenza dei Rambaud (*Une page d'amour*), all'immagine del corpo osceno di Naná l'esortazione

¹⁰³ H. de Balzac, *Epilogue des Premières Editions, Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, vol. III, Paris, Gallimard, 1976, p.1201. Un finale notevolissimo in questo senso è quello che chiude *Sarrasine*, «la Marquise demeura pensive». Sui finali in Balzac cfr. A. Kotin Mortimer, *Problems of Closure in Balzac's Stories*, «French Forum», 1985, vol. 10, n. 1, pp. 20-39; D. A. Miller, *Balzac's Illusions Lost and Found*, in *Yale French Studies*, n. 67, 1984, Concepts of Closure, 164-181.

¹⁰⁴ In *La fortune des Rougon* ; *La Curée* ; *La conquête de Plassans* ; *La faute de l'Abbé Mouret* ; *L'Assommoir* ; *Une page d'amour* ; *Naná* ; *La joie de vivre* ; *L'œuvre* ; *La Terre* ; *Le rêve* ; *La bête humaine* ; *La débalce*.

alla conquista di Berlino (*Naná*), alla distruzione la marcia verso il futuro (non solo della locomotiva impazzita ne *La Bête humaine*, ma anche dell'energia «de toute une France à refaire», ne *La Débâcle*), passando per la banalizzazione dell'evento morte stesso (*La joie de vivre; L'oeuvre*), l'identificazione totale dei due poli opposti (*Le rêve*), fino alla metafora esplicita della terra che custodisce i morti e fa germogliare il grano della vita (*La Terre*). Zola tende sempre più costantemente a identificare la rinuncia a un finale forte con la pratica di una coabitazione ultima di motivi conclusivi e motivi inaugurali. Di conseguenza, pochissimi sono i romanzi che si chiudono in una decisa apertura sul futuro (l'attesa del matrimonio in *Au bonheur des dames*; la partenza nell'alba piena di promesse di *Germinal*; la nuova vita che cresce in *Le Docteur Pascal*). Zola, insomma, non agisce sulle strutture profonde del testo, non opera a scardinarne il significato stabile, si 'limita' invece ad agire sul piano più superficiale, affiancando la rappresentazione del continuo fluire della vita all'immagine di compimento conclusivo e significativa che arresta ogni ulteriore slancio: la furbizia è un fatto di *dispositio* e sta nel posizionare la morte leggermente più indietro rispetto alla soglia d'uscita, a farla ricadere su un personaggio secondario oppure a farla stemperare dalla battuta comica. La *signature* dell'artefice è precisamente in questo monito che – forse troppo meccanicamente – irrompe a ricordare la precarietà di ogni conclusione. Zola si specializza a tal punto in questa formula che arriva a farne quasi un marchio di fabbrica, esasperandone il principio: la frizione tra stasi imposta dalla morte e flusso vitale si risolve sempre più spesso nel contrapporre alla scena cimiteriale un chiacchiericcio anodino, quando non una singola battuta banalizzante. A cominciare da quell'urlo che annuncia la nascita del vitellino e che sembra rivolto a un personaggio ormai oltre la cornice che limita il *plot* e si colloca piuttosto *dentro* il quotidiano *fuori* dal testo che ingloba anche il lettore:

«Serge! Serge! Cria-t-elle plus fort, en tapant des mains, la vache a fait un veau!»¹⁰⁵.

Nella stessa direzione aprono le futili preoccupazioni di Madame e Monsieur Rambaud, mentre lasciano sotto la neve il cimitero in cui è sepolta Jeanne (*Une page d'amour*):

«- Je suis sûr que tu as oublié les cannes à pêche!

¹⁰⁵ E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, t. I, Paris, Gallimard, 1960, p. 1526.

- Oh ! absolument ! cria-t-elle, surprise et fâchée de son manque de mémoire. Nous aurions du les prendre hier.

(...) Jeanne, morte, restait seule en face de Paris, à jamais.»¹⁰⁶

Così basta il grido «A Berlin! A Berlin! » a mettere fine all'orripilante descrizione del cadavere di *Naná* e alludere al battagliero incalzare del futuro.

La riduzione ai minimi termini del polo 'vitalistico' produce effetti di realtà sempre più bruschi, così il suicidio di Véronique è siglato dalla battuta cinica e senza riguardo (*La joie de vivre*):

«-Faut-il être bête pour se tuer!»¹⁰⁷

Mentre ne *L'oeuvre*, alla solita ambientazione cimiteriale, questa volta particolarmente macabra - le bianche tombe dei bambini, il falò di vecchie bare marce – segue la più quotidiana delle constatazioni:

« "Fichtre! Onze heures! Dit Bongrand en tirant sa montre. Il faut que je rentre." Sandoz eut une exclamation de surprise. "Comment! Déjà onze heures!" Il promena sur les sépultures basses, sur le vaste champ fleuri de perles, si régulier et si froid, un long regard de désespoir, encore aveuglé de larmes. Puis il ajouta : Allons travailler.»¹⁰⁸

Che ore sono? Tempo di tornare alla realtà, di andare al lavoro! Una soluzione-cerniera particolarmente felice, mi pare, per il fatto che la naturale uscita dal mondo della *fictio* e il naturale ritorno alla realtà fuori dal testo, con il discreto coinvolgimento del lettore, alludono precisamente al fatto che nemmeno la morte ferma e chiude il continuo flusso della vita. Resta che di quella morte c'è bisogno per marcare, almeno temporaneamente, un significato.

Il motivo conclusivo per eccellenza, la morte e le sue declinazioni, continua ad imporsi e, anche quando è stemperato da una frase quotidiana e banalizzante, come avviene nei finali 'doppi', non di meno impone una certa dose di stabilità sul piano ermeneutico. Altrettanto succede nei tre casi di chiusa aperta che si limitano a mutare di segno il senso (dal negativo al positivo¹⁰⁹). Il corpus zoliano è relevantissimo sotto questo aspetto, perché nonostante ciascun testo costituisca l'elemento di un ciclo più

¹⁰⁶ E. Zola, *Une page d'amour*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., 1961, t. II, p. 1092.

¹⁰⁷ E. Zola, *La joie de vivre*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., 1964, t. III, p. 1130.

¹⁰⁸ E. Zola, *L'oeuvre*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., 1966, t. IV, p. 363.

¹⁰⁹ Ci si riferisce qui a *Au bonheur des dames*, *Germinal*, e *Le Docteur Pascal*.

vasto, pure, la maggior parte di essi si affida a un finale forte – non importa se di segno negativo o positivo - e quei finali doppi, in cui un’ultima battuta si aggiunge e stempera la solennità della chiusa, non si potrebbero dire irrisolti, piuttosto sdrammatizzati. La battuta che registra il quotidiano: è l’ovvietà di queste sentenze a fine romanzo che garantisce il passaggio da un romanzo all’altro e l’uscita dal singolo testo. La stabilità ermeneutica e una certa solennità della chiusa tematica non vengono globalmente messe in discussione¹¹⁰. Anzi, sulla scorta dell’intervento di Anne Belgrand¹¹¹, non c’è dubbio che si possa riconoscere all’interno del ciclo un percorso dal “tutto chiuso” all’apertura come risposta definitiva e perciò stabile di significato¹¹². L’opposizione tra forze vitali e pulsioni di morte si risolvono nettamente nei primi romanzi – ne *La fortune des Rougon* eminentemente – con il trionfo del secondo polo sul primo. Con il procedere dell’indagine storico-genealogica si afferma la simultaneità delle due conclusioni (risolta di fatto, nella maggior parte dei romanzi, con l’aggiunta della battuta quotidiana e banalizzante a un finale più solenne¹¹³): *Pot Bouille* si colloca come il *turning point* di questo percorso in cui lo *straniero* (colui che immette un punto di vista *altro* nel mondo in cui si inserisce) non viene più estromesso, schiacciato (Silvère fucilato alla fine del romanzo incipitario) ma vi impone un principio dinamico di trasformazione ancora *in fieri* quando cala il sipario. D’ora in avanti, tutti i successivi romanzi del ciclo, mettendo l’una affianco dell’altra le due soluzioni (quella chiusa, della morte e quella aperta dello squarcio sul quotidiano), procederanno all’affermazione di quel principio vitalistico che sigla il senso di tutta l’Opera, che ogni morte chiama alla vita, che ogni fine preannuncia una nascita. Entro questo percorso, dunque, la ricerca di una lettura stabile del mondo subisce un’evoluzione dal negativo al positivo ma non conosce di fatto momenti di radicale instabilità, di dubbio circa la naturale (e scientifica) interpretabilità del mondo: il protagonista di *Pot Bouille*, Octave Mouret, esce dal romanzo già fuori

¹¹⁰ Si tratta, a ben vedere, dello stesso approccio all’explicit che Zola esprimeva nella entusiastica lettura de *Les soeurs Vatard*. Cfr. *supra*.

¹¹¹ A. Belgrand, *Les dénouements dans «Les Rougon-Macquart»*, «Romantisme», vol. 18, 61, 1988, pp. 85-94.

¹¹² Belgrand parla di «ambition d’apporter une réponse définitive (...) progression vers l’espoir», cit., p. 93.

¹¹³ Belgrand non dà, mi pare, sufficiente rilievo a questo aspetto formale della questione – che tende, come ho già detto, al meccanismo ben rodato - e, tuttavia, ammette che talvolta si può avere l’impressione «d’un laborieux effort pour corriger l’excès de pessimisme à tout prix, pour trouver un équilibre que peut-être, spontanément, l’œuvre ne demandait pas.», cit., p. 90.

dalla crisi, proteso in avanti a investire positivamente e altrove le proprie energie creative.

L'apertura zoliana è insomma ben lontana dalla tragica rinuncia alla conclusione di Flaubert.

Le considerazioni fatte sul *corpus* dei Rougon-Macquart hanno messo in luce l'urgenza di una migliore articolazione della problematica, innanzitutto per un fatto di coerenza linguistica: bisogna chiarire cosa si intende per 'apertura' e 'chiusura'; di conseguenza bisogna fare ricorso a un vocabolario più ampio quando queste definizioni non sono sufficienti a descrivere il fenomeno che stiamo analizzando (perciò in via provvisoria abbiamo appena parlato di finali *doppi* o *sospesi*).

In verità, non tutte le proposte metodologiche che, a partire dagli anni Settanta ad oggi hanno tentato di affrontare la questione, si sono poste dentro un orizzonte ampio (clôture come processo, come architettura del testo) e ciascuna ha risposto diversamente alla domanda circa cosa è necessario affinché un testo narrativo venga percepito come saturo e perciò concluso. L'intento di formalizzazione ha trovato un suo esito rigoroso con il saggio di Guy Larroux, *Le mot de la fin*¹¹⁴, sulla cui proposta torneremo più avanti e che ha gettato le basi per una descrizione tassonomica dell'oggetto in questione, ampliando il discrimine già aristotelico tra scioglimento e fine allo scopo di portare alla luce problemi di delimitazione e organizzazione interna del processo conclusivo.

Altri studi hanno invece lavorato a partire dalla distinzione genettiana tra piano del racconto (la determinante narrativa) e piano della storia (la determinate tematica).

Michel Arrivé, proprio a partire da questa bivalenza, ha ricondotto la percezione dell'effetto 'aperto' alla non obbligatorietà della corrispondenza tra discorso e racconto. Secondo il suo modello sono possibili quattro combinazioni:

A. discorso chiuso-racconto chiuso: romanzo poliziesco classico; tragedia classica.

B. discorso chiuso-racconto aperto: cicli di romanzi con ritorno di personaggi; cronache storiche.

C. discorso aperto-racconto aperto: romanzi tipo *nouveau roman*.

D. discorso aperto-racconto chiuso: è il caso di più difficile definizione, dipendente da un segno esplicito di non-chiusura del discorso.¹¹⁵

¹¹⁴ G. Larroux, *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

¹¹⁵ Lo stesso Arrivé non è chiarissimo su quest'ultimo punto, cfr. *La sémiotique littéraire*, in *Sémiotique: l'école de Paris*, textes réunis par J.-C. Coquet, Paris, Hachette, 1982, pp. 132-133.

Arrivé imposta correttamente il problema ma non spinge la riflessione fino a un'analisi sulle strutture che determinano i quattro tipi delineati. Si limita, così, a constatare la differenza tra le situazioni 'ibride' e le situazioni 'pure' - quella del tutto chiusa, il tipo A, in cui la saturazione del discorso è contestuale a uno scioglimento narrativo, e quella del tutto aperta, il tipo C, in cui apertura formale e narrativa coincidono perfettamente.

Il modello D secondo Arrivé sarebbe molto raro, se ben 'ritagliato' rispetto agli altri, tuttavia, si mostrerà il più rilevante per la tipologia della chiusa naturalista che si sta cercando di delineare¹¹⁶.

A partire dalla stessa distinzione tra *récit* e *histoire* il lavoro di Ugo Dionne, lavorando su un *corpus* di un migliaio di romanzi, ha preso in esame non l'ultima pagina del testo quanto le 'singole ultime pagine' del testo, ovvero tutte le interruzioni interne, quelle legate ai capitoli, ai bianchi di pagina, alla *punctuation* etc. Ne ha evinto un modello che può avere una sua applicabilità anche alla conclusione che perciò è utile sintetizzare.

Sul piano a determinante **narrativa** distingue:

- commento editoriale: commento esibizionista di diversa intensità, dalla frase che glossa o che fa la lezione, all'anticipazione; oppure l'autorappresentazione del narratore ai margini del testo;
- passaggio di regime discorsivo, di modo: dal racconto al discorso;
- processi *cloturants* idiosincratici: ricapitolazioni, sovrapposizioni; allocuzioni (al lettore, al pubblico etc.) rimandi ad altri capitoli, domande retoriche, onomatopee, rottura di tono che crea un effetto conclusivo.

Sul piano a determinante **tematica** Dionne evidenzia quei *topoi* propriamente detti che riflettono metonimicamente o metaforicamente lo scivolamento verso la chiusura:

- sospensione di coscienza (sonno, svenimento, ma anche morte con i riti che la accompagnano e socialmente la significano – funerali, epitaffi etc);
- trasformazione, passaggio da uno stato all'altro: cambiamento di maestro o professione nei romanzi picareschi, metamorfosi nei romanzi fantastici o filosofici,

¹¹⁶ Proprio perchè il romanzo naturalista identifica l'apertura con la sola apertura sul piano del discorso, non rinunciando a modelli epistemologici chiusi (valga ancora l'esempio de *Les Sœurs Vatard*, ma, anche, come si vedrà più avanti, molti dei romanzi del ciclo zoliano)

cambiamento di proprietario nei racconti di animali, promozione, cambio di casa e spostamento in generale...;

- frattura di tipo scenico: dal teatro entrata e uscita di personaggi;
- *topoi* inaugurali che metaforicamente annunciano il prossimo capitolo: arrivo, ascesa al potere, nascita, introduzione di un nuovo personaggio;
- *topoi* che metaforicamente incarnano la *suspense* del testo, che si interrompe: personaggio che si ferma a riflettere, o fine simbolica di qualcosa: di un'assemblea, di una cena etc;
- interruzione "pudica": evento lasciato intendere al lettore ma che il buon gusto o le buone maniere impediscono di raccontare;
- eventi sociali e religiosi;
- *topoi* non conclusivi in senso proprio – e per questo infiniti – che rilanciano il testo: rapimenti, condanne a morte, minacce, naufragi, e in generale motivi melodrammatici.

Dionne non nega la difficoltà di teorizzare *topoi* di rottura, soprattutto per il fatto che essi sono e diventano tali proprio in ragione della loro posizione. La fine di capitolo deve assolvere a funzioni specifiche: ricapitolazione, proiezione in avanti, accumulo di informazioni, rilancio dell'azione. Così avviene che il luogo fisico occupato e il contenuto semantico si determinano mutuamente.

Queste stesse considerazioni sono applicabili al segmento finale *tout court* le cui funzioni, come si dirà tra non molto, sono state riconosciute e classificate ampiamente già dalla retorica antica. E a ben vedere il fatto che a determinare il significato di questo fondamentale passaggio narrativo è lo spazio stesso che occupa nella geografia del testo, comporta alcune rilevanti conseguenze:

- non ci sono motivi che non possano farsi conclusivi nel momento in cui appaiono nel segmento finale del testo¹¹⁷; e perciò che la ricerca di un modello tassonomico non deve seguire la strada dei temi ma proprio quella di una interazione tra temi e forma, fatta perentoria dallo spazio occupato;
- l'aspettativa di senso è surdeterminata dallo spazio privilegiato che occupa: l'*explicit* sarebbe perciò una sorta di macroscopica figura veicolante per ipotesi ordine e organizzazione di tutte le altre parti e figure del discorso;
- ogni distinzione troppo netta tra determinate narrativa (il piano del racconto) e determinante tematica (il piano della storia) è restrittiva: i due momenti della

¹¹⁷ cfr. G. Larroux, *Le mot de la fin*, cit., p. 78.

conclusione non possono che essere affrontati simultaneamente, nell'effetto di chiusura che di concerto inscrivono nel testo. Percepiti insieme questi due piani potranno stare in frizione o in fusione, deliberatamente ed esplicitamente o solo obliquamente, sempre però andranno letti come i momenti di una comunicazione volta a produrre un effetto preciso. L'articolazione di questi due piani deve allora essere considerata una forma contenente in sé la sostanza, una struttura di significato le cui componenti non dicono niente (o dicono il falso) se analizzate separatamente. Altrimenti si cade nello stesso errore che faceva Zola quando elogiava l'incompiutezza del romanzo di Huysmans, che lo è – come s'è detto – solo nel verbo e non nei fatti.

Forse, in questa direzione, è possibile sanare quella ferita di cui parla Dionne e aprire la strada a una poetica della *clôture* precisamente come poetica del piacere e del godimento:

« la plupart des images que nous avons évoquées pour decrire l'expérience de la rupture (...) se réfère à un vertige, une blessure, un malheur. Or, il serait également possible de l'envisager sous l'angle du plaisir, de la jubilation .»¹¹⁸

Riempire i vuoti lasciati dagli spazi bianchi, integrare interferenze, riconoscere *topoi*, dominanti, ricorrenze, convenzioni, sciogliere figure: questo godimento è l'effetto assicurato da un atto di lettura esaustivo e totalizzante che, in assoluto, non può pensarsi se non come ideale inattuabile, coincidente con quella funzione destinatario-inscritta nel testo che vince la più alta competenza ermeneutica del più competente dei destinatari empirici¹¹⁹.

In quanto lettori sperimentiamo continuamente esaltazioni e frustrazioni del godimento ermeneutico proprio perché partiamo, più o meno inconsapevolmente, da un assunto che fa risalire l'effetto di fine a un sentimento di stabilità e di integrazione delle attese del lettore. Pertanto è la ricostruzione dinamica e soprattutto retrospettiva di tutta la forma del romanzo a garantire un effetto di chiusura, rispetto alla quale la soluzione

¹¹⁸ Lo studioso ne parla a proposito del sezionamento del testo, ma è facile trasporre l'immagine alla rottura finale. Cfr., *Points de chute, points de fuite*, cit., p. 286.

¹¹⁹ Orlando chiarisce la nozione di destinatario come funzione inclusa nel testo e fondata su un certo numero di costanti che il senso di un'opera mantiene per ogni lettura (e distinte dalle infinite varianti che si legano all'individualità del singolo lettore) in *Risposte a un questionario, Per una teoria...*, cit., pp. 110 sgg.

non è che l'approvazione finale. In questo senso anche Armine Kotin Mortimer ribadisce che un significato di chiusura è quello che lo definisce come risultato di un'operazione, come effetto della pratica di lettura¹²⁰. Il romanzo del XIX secolo garantisce la prevalenza del coerente sul frammentario, esibendo finanche la perfetta coincidenza tra fine dell'azione rappresentata e fine dell'opera. Ma già in seno al realismo-naturalismo la struttura episodica andrà imponendosi a quella organica, la discordanza sulla concordanza - per usare le parole di Ricoeur¹²¹ - rendendo impossibile il riconoscimento di una coerenza interna superiore al solo principio accumulativo e orientando l'atto di lettura alla frustrazione della conclusione.

Hamon nel suo articolo ipotizzava l'“effetto finito” come compresenza, raggiunta la fine materiale del testo (*fin*), di una coerenza interna delle parti (*finition*) e di una finalità, un obiettivo significativo (*finalité*) espresso nell'accentuazione retorica del passaggio ultimo del testo¹²². Da ciò deriverebbe quella tipizzazione della clausola finale propria al genere (dai “Cordiali saluti” della forma epistolare, al “Vissero tutti felici e contenti” della fiaba, all' “Amen” della preghiera) che, ribaltando il punto di vista, rende ulteriormente leggibile un testo perché contribuisce a inserirlo entro un *corpus* già codificato.

Per fortuna, tuttavia, non sempre i romanzi si fanno così trasparenti alla nostra operazione di decodifica. Tanto per fare un esempio, tra i più notevoli: nei *Promessi Sposi* quella risposta che presuppone l'interazione nell'ultima pagina dei tre parametri (*fin/finition/finalité*) non funziona già più. Quando nel capitolo XXXVI Renzo ritrova Lucia, non solo e senza dubbio il lettore medio percepisce un forte effetto di chiusura ma, ciò che più conta, è il testo a iscrivere una tale percezione, a esibire a questo punto una volontà di conclusione: lo schema tipico del romanzo alessandrino – uno tra i molti archetipi alla base del capolavoro manzoniano – si chiude col ricongiungimento dei due innamorati e la benedizione delle loro future nozze; si ferma dunque l'intreccio, con lo scioglimento dell'ultimo nodo della trama – il voto di Lucia – ma, in questo preciso passaggio, si satura di significato anche la metafora centrale del teorema costruito dal romanzo, il pane del perdono, eucarestia simbolica lasciata in eredità ai futuri sposi; contestualmente si chiude il romanzo agiografico di Cristoforo che con la sua *peroratio*, si guadagna l'uscita di scena e fa mettere nero su bianco la morale della favola.

¹²⁰ A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, Corti, 1985, p. 111.

¹²¹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, trad. it., 3 voll. Milano, Jaca Book, 1988, vol II, p. 42.

¹²² Cfr., *Clausules*, cit., p. 500.

Insomma, ce n'è davvero abbastanza per scriverci la parola FINE. Invece il racconto continua. E la continuazione – quale che sia l'interpretazione del lettore critico - trasforma la sublime morale del discorso di Cristoforo in prosaico riadattamento, riapre il romanzo per banalizzarne il messaggio e farne “il sugo di tutta la storia”. La finalità del testo a questo punto si mostra essere un'altra e solo al capitolo XXXVIII il narratore si congeda, con una evidente diffrazione dei tre momenti atti a sancire l'effetto di saturazione. Dallo scontro dei tre parametri la natura disforica di un finale che si è reso non prevedibile, sottraendosi alle attese del lettore anche più colto e che lascia perplessi sull'effetto di chiusura e sul rapporto tra clausola e genere.

E' dunque opportuno, quando si parla di protocollo di chiusura proprio al genere, porsi anche in una logica diacronica di storia letteraria, soprattutto rispetto a quei testi che rompono deliberatamente con una tradizione di genere o si pongono rispetto ad essa in prospettiva critica (è il caso del romanzo manzoniano rispetto al romanzo storico). Molto spesso la novità e la natura critica di questi testi rimette in questione per prima cosa proprio il consolatorio “effetto finito”. Essi impongono allora nuove clausole che, dapprima irriconoscibili come tali, saranno lette come aperte e disforiche, istituzionalizzandosi solo in seguito. E' il caso anche del romanzo naturalista che, ai suoi primi lettori appare come un romanzo aperto soprattutto perché finisce spesso *in medias res*. Ma la codificazione delle sue forme andrà di pari passo con la percezione della sua fortissima coerenza interna e, spesso, con l'affermazione di un forte effetto di finito.

Partendo dal rifiuto - comune alla critica strutturalista - del testo come *continuum* amorfo¹²³, Hamon, nel già citato *Clausules*¹²⁴, colloca il suo discorso entro una teoria dei “luoghi strategici del testo” intesi come tutti quei punti di ingranaggio accessibili alle competenze del lettore e che scandiscono sottoinsiemi testuali riconoscibili e omogenei, che aprono o chiudono orizzonti d'attesa. Titolo, prefazione, acme, climax, digressione, catastrofe, epilogo, perorazione etc. Ma anche bianchi, a capo, passaggi dallo stile diretto a quello indiretto o indiretto libero, slittamento da narrazione a descrizione, cambio di voce o di focalizzazione etc. Se ciascuna sequenza interna al testo, relativamente autonoma, è quindi riconoscibile come chiusa – ovvero come

¹²³ *ibidem*, 496

¹²⁴ Nella stilistica latina classica, *clausola* è il modo metrico di chiudere una frase nella prosa. Hamon propone il termine in alternativa a *explicit* o frase di desinenza (*Clausules*, cit., p. 497, n. 9).

passaggio a una ulteriore coerenza interna - avremo un insieme di chiusure, un sistema di clausole rispetto al quale quella finale è, nella diacronia del testo, solo l'ultimo elemento. Le clausole interne sarebbero quindi i modi di conclusione delle sequenze interne mentre la clausola terminale porrebbe fine all'ultima sequenza.

Con un problema evidente di gerarchia che potrebbe senz'altro essere risolto collocandoci, sulla scorta di Lotman¹²⁵, entro i margini di una teoria del senso di tipo accumulativo, per cui più il testo va avanti più il suo senso si chiarisce. La fine sarà allora il luogo privilegiato per eccellenza, il punto strategico per definizione, la chiave di saturazione di tutto il sistema. E però, non tutti i testi fanno coincidere fine e spiegazione, conclusione e significato in modo così esplicito come invece fa il romanzo poliziesco con soluzione finale, o l'indovinello - tra gli esempi più perspicui di uno schema domanda-risposta, problema-soluzione che orienta fortissimamente la lettura.

In moltissimi altri casi la teoria accumulativa è insufficiente, perché il senso del testo narrativo non si limita alla somma dei suoi significati interni, né tanto meno si ferma alla fine dell'ultima pagina, anzi. Il senso, evidentemente, attraversa il testo¹²⁶ in una rete di rimandi, di somiglianze e differenze per cui si dovrebbe parlare di luoghi strategici non sull'asse diacronico ma su quello sincronico, riferendosi a quei sintagmi che fanno più visibile la correlazione col tutto. Effetto di *clôture* si avrà pertanto ogni volta che sarà percepita la relazione tra parti lontane, sequenze o livelli disgiunti di uno stesso testo.

Quando cioè le ridondanze, le simmetrie e le differenze rendono paradigmatico ciò che prima appariva solo sintagmatico. Ciò che diventa rilevante per un 'effetto finito' in senso classico è quindi il grado più o meno forte di coerenza interna del testo, di quell'organizzazione che assicura la *finition*, la compiutezza formale e che si fa visibile per l'ultima volta nella *fin*. Si potrebbe allora dire che la clausola finale si pone come ultima conferma del fatto che *tout se tient*, e non sarebbe luogo più pregno di senso rispetto ad altri, ma solo più accentuato dentro la strategia dispositiva del testo.

L'aspetto formale resta un fatto fondamentale nell'analisi della clausola che, per la sua sola collocazione nello spazio della fine materiale del testo, viene caricata di un particolare investimento retorico ed ha, almeno per questa ragione, funzione strategica.

¹²⁵ J. M. Lotman-B. Uspenski, *Valore modellizzante dei concetti di "fine" e "inizio"*, in *Tipologie della cultura*, trad. it. Milano, Bompiani, 1995, pp.135-141.

¹²⁶ Anche Roland Barthes scrive : « Le sens n'est pas au bout du texte, il le traverse », *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « Communications », 8, 1966, p. 6.

Già nelle teorie classiche del discorso orale la *peroratio*, come luogo che ricapitola la sostanza del discorso, deve accentuare emotivamente e pateticamente il suo enunciato. Seguendo dunque le tracce di una storia della Retorica, in uno dei suoi articoli d'impronta più divulgativa, Barthes¹²⁷ sottolinea che la solennizzazione di inizi e conclusioni è una problematica che travalica la retorica e investe piuttosto lo spazio di riti, protocolli e liturgie; così, nel suo processo di trasformazione e secolarizzazione il codice retorico ha finito per ammettere discorsi senza esordio e conclusioni *ex abrupto*. Pur tuttavia fin dalla partizione del discorso fissata da Aristotele, un chiasmo perfetto ha evidenziato la funzione dei due poli del testo rispetto ai suoi nuclei centrali. La dicotomia stessa dell'*inventio*, intesa come reperimento di argomenti atti a convincere e commuovere, ha ingenerato un'organizzazione in cui, per dirla con Barthes, «deux tranches de *passionnel* encadrent un bloc démonstratif »¹²⁸. Mentre *narratio* e *confirmatio* hanno dunque ritagliato lo spazio del *docere*, *incipit* ed *explicit* hanno codificato quello della mozione degli affetti (*animos impellere*), con l'opposizione precisa che impone misura, equilibrio e prudenza dell'oratore all'inizio del discorso e fa cadere invece ogni argine al *pathos* nella conclusione. Luoghi in cui bisogna assicurarsi l'adesione tanto dell'ascoltatore che del lettore, prima incitato alla partecipazione, alla fine lasciato con l'effetto vivido che le parole devono imprimere per convincere: l'incidenza del modello retorico sul discorso letterario è immensa soprattutto nei luoghi del *movere*, spazi "dialogici", deputati a un contatto diretto tra destinatario e destinatario.

Una retorica del discorso incipitario s'identifica con una serie di argomenti spesso trasversali ai generi, che secondo Cicerone e Quintiliano devono centrare tre bersagli: *reddere auditore benevolos, attentos, dociles*. Quindi, topicamente, l'introduzione ha come primo obiettivo la *captatio benevolentiae*, poi quello di eccitare l'attenzione del lettore-ascoltatore, infine di renderlo docile, facile a persuadere. L'attenzione dell'uditorio all'inizio è tutta rivolta allo stile ed è dunque in questo luogo che esso deve essere il più puro possibile, senza troppa arte, di semplicità elegante. Poche parti del discorso richiedono altrettanta delicatezza e attenzione per non perdere il proprio uditorio¹²⁹.

¹²⁷ R. Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide mémoire*, « Communications », 16, 1970, pp. 172-230.

¹²⁸ *ibidem*, p. 214.

¹²⁹ Della lunga serie di studi dedicati all'incipit, l'ultimo in ordine cronologico è il lavoro di Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, a cui rimando per la bibliografia sull'argomento.

La topica del discorso conclusivo implica, invece, una riflessione sullo scopo ultimo del genere cui il testo appartiene e una valutazione della sua reale efficacia: a chi si è parlato? A che scopo? E' riuscito il testo nel suo intento di dare piacere, incuriosire, istruire, convincere, commuovere? E, soprattutto, con quali mezzi vi è riuscito e quali strategie ha messo in atto nel suo chiudersi, al fine di fissare l'effetto? Una codificazione del luogo della fine, una topica dell'*explicit* è parte importante del più vasto problema della *clôture* e nell'affrontare la questione sembra imprescindibile un'indagine sull'attenzione che la retorica antica ha dedicato all'argomento¹³⁰. Ingiustamente, mi pare infatti, la bibliografia sugli *explicit* ha liquidato, con ragioni opposte, la pertinenza di una codificazione dell'oggetto in questione da parte della retorica antica, che si sarebbe limitata a una descrizione sommaria e ridondante, mancando l'obiettivo di un'efficace precettistica sul "come finire" e lasciando aperta l'attrattiva dell'arbitrio; oppure, sulla base di una teoria dei generi e perciò delle attese, avrebbe ridotto, in un eccesso di sbrigativa codificazione, l'epilogo a formula che non ammetterebbe devianze. Tra condizionamenti dettati dalla tradizione e circostanze in cui si iscrive l'orazione antica, la conclusione resterebbe sospesa tra eccesso e difetto di retorica.

Vorrei andare contro questo pregiudizio che ha avuto, tra l'altro, il grande demerito di distogliere l'attenzione da un fatto importante. E cioè che proprio le soglie 'dialogiche' del discorso letterario, *incipit* ed *explicit*, per la loro natura 'emotiva' (in senso ampio), sono l'oggetto di una precisa retorica delle passioni, troppo spesso ignorata.

Se è noto che il discredito nel quale ha versato per secoli la retorica, ridotta a mero repertorio di figure, era pur iscritto nelle sue origini (arte immorale già per Platone, che, manipolando, allontana i suoi fruitori dalla Verità e dal Bene; per i *philosophes* arte della menzogna; rovina delle democrazie, ogni volta che nella Storia si è allungata l'ombra di un totalitarismo, di cui si è fatta strumento, etc.) è però innegabile che le teorie letterarie (dal Medioevo fino al formalismo e allo strutturalismo) hanno trovato le loro radici proprio nella retorica classica, non soltanto per gli strumenti che essa ha fornito, per le modalità di descrizione del discorso e delle sue parti, ma anche come

¹³⁰ Proprio perché la retorica offre l'opportunità di fissare l'attenzione sull'importanza dei *topoi*, dei modelli propri al genere come ha mostrato il monumentale lavoro di E. Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, la Nuova Italia, 1992. Per riflessioni su questo tema si veda anche il vasto lavoro di G. Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, Puf, 2000, p. 23-24, a cui si rimanderà spesso in questo capitolo.

sistema di analisi e di valutazione degli effetti del testo sul suo destinatario e metodologia atta a rendere la parola efficace¹³¹. E' attraverso lo strumento retorico (esibito o nascosto) che il buon artista della parola ottiene l'effetto voluto ed è sulle base delle regole della retorica che tale effetto è valutabile. Anche quando la letteratura snobba la retorica e anche quando, proprio come accade col realismo-naturalismo, c'è l'esibizione forte dell'assenza di ogni artificio, l'ostentazione di fatti che parlano da sé e suscitano emozioni senza bisogno di tecnica. La denegazione non si dà senza una strategia, senza una retorica dell'anti-retorica. E, del resto, nel suo magistrale intervento Maupassant precisa:

«L'art, au contraire, consiste à user des précautions et de préparations, à ménager des transistions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la *sensation* profonde de la vérité speciale qu'on veut montrer.»¹³² (corsivo mio)

La retorica dell'anti-retorica è altrettanto codificata e paradossale, perché smentisce se stessa mentre si fa¹³³.

L'obiettivo dell'*ars* retorica non è eminentemente nel campo del razionale ma in quello emotivo e, più di ogni altro luogo del testo, la conclusione - pari solo all'inizio - vuole produrre emozioni sul destinatario. Bisogna allora riconoscere una pertinenza forte del discorso retorico applicato al testo letterario proprio nei momenti strategici dell'esordio e dell'epilogo, quando le parole sono scelte per parlare al cuore dell'ascoltatore/lettore, per conquistarsene la solidarietà, indirizzarne le passioni o, più genericamente, veicolare un'ipotesi sui fatti e sul mondo ottenendo adesione. Il punto non è infatti valutare la forza persuasiva, il peso di 'prova ideologica' della conclusione di un testo letterario - quanto, cioè, il tale romanzo sia riuscito a chiudere il cerchio del suo presupposto di partenza. Ho già avuto modo di citare studi che su questo punto si sono concentrati, affrontando - davvero a torto, credo - il testo letterario come se fosse opera d'ideologia e la conclusione come il *pivot* di un processo probatorio¹³⁴.

A patto di intendere l'aggettivo nel suo senso più ampio, quello che ci interessa è l'effetto *emotivo* che il testo *intende* produrre presso il suo lettore implicito.

¹³¹ *Ibidem*, pp. 37-38

¹³² cfr. *Le Roman*, cit. p. 708.

¹³³ cfr. F.Muzzioli, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004, p. 202.

¹³⁴ Tra questi il già ricordato studio di M. Van Toren, *Le premier Zola. Naturalisme et manipulation...* cit.

Quello che ci impegnerà nei prossimi capitoli sarà perciò un'analisi empirica degli strumenti e delle strategie messe in atto dal testo proprio al fine di raggiungere un preciso effetto 'emotivo'.

La scarsa attenzione che gli studi sulla *clôture* narrativa hanno prestato al dettato della retorica antica sulla questione è abbastanza sorprendente, soprattutto se si tiene conto del fatto che l'articolo di Hamon che incoraggiava un'attenzione al problema, esplicitamente, nella terminologia adottata fin dal titolo, rinvia a quell'originaria formalizzazione delle tecniche del discorso pubblico. Tale trascuratezza mi ha incuriosita; lo spoglio dei testi classici della retorica antica ha confermato una articolata riflessione e una puntuale codificazione anche dell'*explicit*; l'indagine sull'applicabilità di quella formalizzazione – nata per scopi squisitamente pragmatici – a testi che, nella stragrande maggioranza dei casi, non si prefiggono nessuna ricaduta pratica, ha dato esito positivo.

Mi accingo allora a una duplice operazione. Da un lato intendo offrire una sintesi dei luoghi in cui la retorica classica si è occupata di dare definizione e norma allo snodo conclusivo del discorso: la lacunosa attenzione degli studi in materia basta a legittimare, credo, ciò che potrebbe apparire un mero *excursus* alle origini della riflessione sul nostro oggetto d'indagine. Il fatto è, però, che proprio nel presentare e discutere quei passaggi relativi al campo del discorso giuridico-politico si farà chiara la fecondità di certe definizioni e formalizzazioni anche per il campo letterario. Se è vero, infatti, che la retorica classica codifica il *topos* conclusivo sulla base di una efficacia emotiva, volta cioè a conquistare concretamente l'adesione dei giudici, è altrettanto vero che certe strategie rimangono efficaci anche fuori da quel contesto e nell'ambito specifico del letterario. Ed è vero soprattutto che la novità di certi stilemi, riconducibili sempre a certe scelte di poetica, si misura più facilmente se considerata come scarto rispetto ad una norma invalsa in codici molteplici. Se pensiamo, ad esempio, alla perorazione, intesa nel suo senso tecnico di luogo atto alla mozione degli affetti, facilmente ci accorgiamo che si tratta di un *topos* trasferitosi – o quanto meno condiviso - dall'ambito del discorso giuridico a quello letterario, che molto spesso chiude con un'allocuzione al lettore, una ricerca di complicità e solidarietà, di reazione emotiva. Ebbene, proprio rispetto a questo *topos*, che possiamo in certa misura definire *norma*, il discorso naturalista si differenzia per la scelta esplicita di rinuncia, di scarto e di conseguente riformulazione dei modelli.

Si tratta, insomma, di riconoscere la fecondità di certi strumenti nati *per* un campo specifico – il genere del discorso giuridico – e da esso estrapolati per applicarli o confrontarli utilmente con un campo diverso, per il quale tali strumenti non erano stati pensati. Certo, nel passaggio dall'uno all'altro campo si tratta di piegare il senso concreto dell'adesione affettiva del contesto giudiziario ad una adesione più metaforica, che coincide con quell'identificazione emotiva che ogni testo letterario desidera suscitare presso il suo lettore¹³⁵:

« Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière »¹³⁶.

L'eredità della tecnica retorica sta in questa tensione tra desiderio e seduzione propria a ogni discorso letterario. Perfino quello naturalista.

3. Nei fatti e nelle emozioni: un po' di retorica

Insomma l'autore della *Rethorica ad Herennium* non scrive di certo pensando ai 'romanzieri' dei suoi tempi, e perciò quando, descritte debitamente le parti del discorso afferma: «La conclusione termina il discorso secondo le regole dell'arte»¹³⁷, per arte si deve intendere solo quella forense. E tuttavia quando passiamo alla descrizione normativa della conclusione del discorso «che è l'ultima delle sei parti dell'orazione», comincia a profilarsi una retorica dell'epilogo che mostrerà una sua pertinenza anche per il discorso letterario:

¹³⁵ Francesco Orlando propone di parlare di "processo di estrapolazione" ogni qual volta un sistema di analisi viene applicato e si mostra efficace oltre i limiti della disciplina per cui era stato fondato. Così, per esempio, quando propone di applicare allo studio della letteratura strumenti introdotti da Freud per studiare la logica e il linguaggio dell'inconscio. D'altra parte è vero pure che la retorica ha subito nel tempo un processo di *restriction généralisée* che ha portato all'identificazione di un vasto 'discorso sul discorso' con la teoria dei tropi, prima, e con la metafora *tout court* poi (G. Genette, *La rhétorique restreinte*, «Communications», 16, 1970, pp. 158-171). Recuperare il dettato di certi testi della retorica antica, concepiti per l'oratoria forense, al fine di estenderlo al testo narrativo implica, allora, la necessità di restare consapevoli di una estrapolazione in atto.

¹³⁶ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 241-242 e cfr. anche G. Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, cit., p. 8.

¹³⁷ *Rethorica ad Herennium*, I, 3.

«Le conclusioni, che i Greci dicono epiloghi, si compongono di tre parti: *enumerazione, amplificazione, commiserazione*. In quattro luoghi possiamo inserire le conclusioni: nel principio, dopo la narrazione, dopo la più valida argomentazione, *nella conclusione*. L'enumerazione è quella per cui riassumiamo e ripetiamo brevemente quello di cui parliamo, non per ripetere, ma per richiamare a memoria il discorso tutto come già fu detto, perché l'uditore riveda le idee che poté ritenere. (...) l'amplificazione tende ad eccitare gli uditori con dei luoghi comuni. Dieci precetti indicano in modo chiarissimo i luoghi comuni atti ad amplificare l'accusa (...) Ma bisogna che la commiserazione sia breve, ché nulla s'asciuga più presto che una lagrima »¹³⁸. (Corsivo mio)

Risulta chiaro il riferimento a una pluralità di soglie ricapitolative più interne nel testo rispetto alla conclusione ultima, soglie che agiscono a delimitare le varie parti del discorso e la sua parte più importante, l'argomentazione. Ed è precisamente in questo senso che Hamon recupera per i testi narrativi il concetto di clausola, benché in modo decisamente problematico e si chiede:

«Faut-il enfin entendre par *clausule*, comme le fait B. H. S., les modes de terminaison du texte *dans son ensemble*, ou bien les modes de terminaison de n'importe quelle séquence intérieure au texte relativement autonome, comme une description, un dialogue, un paragraphe, une strophe, voire une seule phrase (pensons au fameux *esse videatur* ciceronien) ? Ce dernier sens serait sans doute préférable, la terminaison du texte dans son ensemble n'étant probablement qu'un cas particulier « d'effet de cadre » (B. Uspenski) très général, réitérable en n'importe quel endroit du texte.»¹³⁹

Se, dunque, riassumere, enfatizzare e commuovere sono gli effetti che la conclusione del discorso deve ottenere al fine di imprimere bene il tutto nella memoria, quali siano gli strumenti retorici più efficaci a raggiungere tali effetti è ciò che gli studi sulla *clôture* dovrebbero chiarire. L'idea che si è andata affermando, come si diceva, è di disinteresse per ciò che la retorica classica ha detto in relazione a questo spazio, come se l'organizzazione e l'ornamento dipendessero dall'autore soltanto. In realtà i testi classici testimoniano una articolata riflessione sulla questione (certo entro l'orizzonte dell'oratoria) ed evidenziano una serie di figure, se non esclusive della clausola finale, atte però più di altre a garantire quegli effetti che si diceva. Innanzitutto, la teoria che l'epilogo abbia la funzione di passare in rassegna per sommi capi facendo ricordare agli ascoltatori, verso la fine, le cose che sono state dette era già sostenuta da Platone nel *Fedro*; già Aristotele, poi, tra le tecniche della rassegna indica il sommario, la

¹³⁸ *ibidem*, II, 30-31.

¹³⁹ P. Hamon, *Clausules*, cit., p. 504 (le iniziali B. H. S. stanno per Barbara Herrnstein Smith)

comparazione degli argomenti, l'ironia, l'interrogazione (il dubbio)¹⁴⁰; Cicerone vi aggiunge, tra i mezzi stilistici, la prosopopea; Quintiliano il dialogo con l'avversario¹⁴¹. Insomma, la ricapitolazione smette di apparire come semplice riassunto, si articola in precise figure e strategie e fa entrare sulla scena le parti.

Quanto all'organizzazione della conclusione, allora, e per tornare alla *Retorica ad Herennio*, enumerazione, amplificazione, commiserazione sono indicate come partizioni interne: riprendere schematicamente i punti salienti, quindi dare enfasi al discorso al fine di conquistarsi l'uditorio. Niente di più, niente di meno. Enumerazione, amplificazione, commiserazione sono le figure che innegabilmente ottengono meglio di altre quegli effetti indicati. E se, come si vedrà subito, nell'amplificazione si mostra l'arte massima dell'oratore, vera *summa* di tutte queste la sentenza finale le realizza e le condensa in sé:

«La definizione è quella che in poche parole, ma senza tralasciar nulla, riassume compiutamente tutti gli attributi di un oggetto. (...) questa figura viene dunque giudicata vantaggiosa perché fa conoscere il significato di qualsivoglia oggetto con tanta chiarezza (e brevità) che non sembri debba esser detta con maggiore o minor numero di parole».¹⁴²

La natura della frase finale è quindi quella di un periodo molto condensato, in cui fortissima è la concatenazione logica e volta a dimostrare, una volta di più e in assoluta sintesi la bontà della tesi. Dalla perfezione, dall'equilibrio e dall'efficacia di tale battuta conclusiva dipendono niente di meno che la bravura stessa e la potenza dell'oratore:

«Il periodo è una densa concatenazione di parole a senso compiuto. In tre casi l'impiegheremo molto utilmente: nella sentenza, nel contrario, *nella conclusione* (...) in queste tre figure la concatenazione è così necessaria alla forza del periodo che sarebbe stimata insufficiente la potenza di un oratore, se non sapesse esporre con frasi ben legate una sentenza, un contrario, una conclusione; (...)».¹⁴³ (corsivo mio)

¹⁴⁰ Aristotele, *Retorica*, 1419 b 30-20 a 4 (si cita dall'edizione a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998).

¹⁴¹ Per una presentazione della retorica dell'epilogo cfr. C. Guérin, *Rhétorique de l'épilogue. Normes et déviations rhétoriques dans les péroraisons judiciaires cicéroniennes*, Maîtrise de Lettres, Université Paris XII- Créteil, juin 2000 (consultabile presso la Bibliothèque de Lettres dell'Ecole Normale Supérieure de Paris).

¹⁴² *Retorica ad Herennium*, IV, 25 (si cita dall'edizione italiana Milano, Anonima Notari, 1931).

¹⁴³ *ibidem*, IV, 19.

Sugli effetti persuasivi di una sentenza in fine di discorso, nessun dubbio:

« (...) poiché sono le ultime cose dette quelle che più facilmente si imprimono nella memoria, conviene terminando il discorso, lasciare nell'animo degli uditori la fresca impressione di un *ragionamento molto solido*.»¹⁴⁴. (corsivo mio)

In ambito letterario si mantiene volentieri il binomio sentenza-moralità, tanto nei generi lirici che in prosa, nell'antichità come nella modernità: in questo senso il modello giuridico, che affida a una battuta finale la pregnanza del senso di tutto il discorso, resta imprescindibile¹⁴⁵. E, a questo proposito, ancora una volta, vedremo che il naturalismo proporrà un anti-modello con l'istituzionalizzazione di battute finali provocatoriamente anodine: anche solo un rapido elenco di frasi celebri dovrebbe annoverare niente di meno che la battuta conclusiva di *Madame Bovary*, quella de *L'Education Sentimentale*, quella de *I Malavoglia* e poi moltissime chiuse del ciclo zoliano, molte di Maupassant... Certo, non si vuol dire con ciò che fuori dal naturalismo le battute finali siano sempre e comunque enfatizzate, sature di senso, sovrapponibili alla morale della favola (nemmeno si potrebbe negare un senso grave a molte di quelle *tag-lines* in sordina). E' certo, però, che solo il naturalismo, come insieme di testi, fa di questa forma una prassi, una tecnica, una scelta di poetica.

Le funzioni di una struttura a tre gradi (enumerazione, amplificazione, commiserazione), chiusa spesso al suo margine estremo da una sentenza, sono precise. Una sostanziale diversità di natura e di scopi delle parti nella globalità del discorso è anticipata da Cicerone:

«Cominciare con una premessa, esporre poi il fatto, comprovare successivamente la nostra tesi, adducendo solide prove a sostegno e confutando quelle dell'avversario, e infine *concludere e perorare*: questo procedimento lo impone la natura stessa dell'eloquenza.»¹⁴⁶. (Corsivo mio)

Se concludere, infatti, risponde a un'esigenza – narrativa, si vorrebbe dire - tutta interna al discorso e implica la necessità di tirare le logiche conseguenze di quanto s'è affermato (dopo aver riassunto gli argomenti), perorare introduce invece nella fase del *movere*, implicando non più l'informazione e perciò la narrazione, ma la mozione degli

¹⁴⁴ *ibidem*, III, 10.

¹⁴⁵ Si tornerà più avanti sulla questione, a proposito della teoria del sonetto elaborata da Federigo Meninni.

¹⁴⁶ Cicerone, *De Oratore*, II, 76 (si cita dall'edizione italiana Milano, Rizzoli, 1994).

affetti ovvero l'esplicita interazione col destinatario. Se quindi l'enumerazione è ancora parte della fase conclusiva del discorso, l'amplificazione si pone già sul bilico mentre la commiserazione è già tutta interna alla *peroratio*. Concludere e perorare saranno dunque i due momenti riconoscibili della parte finale del testo, il primo sul piano narrativo, il secondo su quello performativo. A coronamento del tutto, la conclusione, è logica conseguenza di quanto precede, cristallina sintesi di un teorema che solo nella sua evidenza finale potrà imprimersi nella mente:

« La conclusione è quella che deduce, con breve argomentazione, da quanto fu detto o fatto prima, ciò che deve necessariamente seguirne (...)».¹⁴⁷

Radicalizzando la partizione, Quintiliano parlerà addirittura di due diverse tipologie di conclusioni, quella fondata sui fatti (ricapitolazione) e quella fondata sulle emozioni (*miseratio*)¹⁴⁸. Il principio comune è che esse racchiudano ciò che in un discorso è più favorevole allo scopo che ci si è proposti. In questo senso la conclusione è il reagente d'efficacia del testo¹⁴⁹.

Quanto alla prima parte, la ripresa dei fatti mira a rinfrescare la memoria e a porre davanti agli occhi dei giudici tutto il dibattito di modo che, seppure il discorso non era stato perfettamente efficace, con l'accorpamento finale dei punti si raggiunge l'effetto voluto¹⁵⁰. Sempre che la ripresa sia fatta per sommi capi: questa parte del discorso deve essere più un elenco che una ripetizione, un'enumerazione di tutti gli argomenti, l'esposizione la più breve possibile, anche se organizzata con una certa

¹⁴⁷ Cicerone, cit. IV, 31.

¹⁴⁸ Mettendo in evidenza così la duplice natura della *peroratio* che verte sui fatti ma anche sulle passioni: «eius duplex ratio est, posita aut in rebus aut in adfectibus», *Institutio Oratoria*, VI, 1, 1, (si cita dall'edizione italiana Torino, Einaudi, 2001, II voll.).

¹⁴⁹ Ma le definizioni dell'epilogo sono molteplici, volte soprattutto a metterne in evidenza la finalità e con approccio tipologico: «l'epilogo, se contiene una ricapitolazione dei fatti, richiede una continuità di frasi concise; se è finalizzato a infiammare l'animo dei giudici, uno dei toni dei quali ho parlato sopra (cfr); se è volto a placarli, una certa calma modulata; se bisogna muoverli alla pietà, un'inflessione della voce e una dolente dolcezza che spezza in particolare i cuori e che è del tutto naturale. (...) Nella *peroratio* ha inoltre un effetto straordinario confessare che la forza viene meno per il dolore e la fatica». Quintiliano, cit., XI, 3, 170.

¹⁵⁰ *ibidem*, VI, 1-8.

efficacia di frasi concise e una certa varietà di figure, volta a comprovare ciò che si è riusciti a dimostrare¹⁵¹.

La novità introdotta da Quintiliano è - se è lecito metterla in questi termini - una novità di tipo decostruzionista *ante litteram*. Nella ricapitolazione infatti non devono essere riprese solo le argomentazioni dell'oratore ma devono anche essere derivati argomenti dall'avversario, sollecitate le domande e le obiezioni della controparte, purché (e ci mancherebbe altro!) vi sia modo di replicare e gli argomenti avanzati non ammettano confutazione. Si afferma dunque l'idea di una conclusione come parte estremamente dialogica, in cui l'interlocutore e i destinatari sono funzioni interne ed elementi attivi dell'equilibrio stesso del discorso. Destabilizzare per poi ricomporre è ciò che darà forza alla ricapitolazione degli argomenti ed è potenzialmente il solo procedimento innovatore dentro lo schema di una ripetizione.

L'influenza di questo modello si trasferisce chiaramente all'ambito letterario, e non penso solamente a quei testi costruiti su un principio dialogico a livello esplicito, per cui in ogni personaggio è riconoscibile un'istanza ideologica. Su un piano più astratto, invece, si deve pensare a quei testi in cui i processi di *focalizzazione* e d'*istanza narrativa* – il punto di vista e la voce, genettianamente intesi – sono mobilitati nella fascia finale idiosincraticamente, per mettere in dubbio o ribaltare la stabilità del significato che il testo sta costruendo. Il realismo-naturalismo, in questo senso, è un vero e proprio *thesaurus* di esempi e più avanti si ritornerà approfonditamente sulla questione¹⁵².

Il fatto è però che nell'ambito del discorso argomentativo la fine è sempre luogo della sintesi e perciò della non-informazione, della ridondanza. Tutta la retorica antica impone che niente di nuovo venga aggiunto quando si sta chiudendo. Per quanto giuste siano le conseguenze di un'argomentazione, esse produrranno sempre un cattivo effetto se, in conclusione di discorso, faranno sorgere un nuovo elemento di discussione, deviando l'attenzione dal soggetto principale, indebolendo l'insieme del discorso. E' dunque implicita l'idea che il testo giuridico, nella sua conclusione, debba appagare le attese del suo destinatario, rispondere alle domande senza aprirne di nuove. Solo a questo punto può scattare, a cementare certezze, la mozione dei sentimenti.

¹⁵¹ *ibidem*, V, 14-11; ma cfr. anche XI, 3-170.

¹⁵² Si veda più avanti il paragrafo dal titolo *La voce e il fuoco*.

Invece, il divieto di indebolire una conclusione aprendo sul finire a nuovi argomenti non è un imperativo per il testo letterario. Almeno fino a una certa data: vale la pena ricordare, infatti, che alla base della *querelle* sul genere romanzo che ha imperversato in Italia a metà Cinquecento sta proprio l'innovativa tecnica ariostesca di aprire nuove sequenze narrative – e perciò informative – esattamente in coincidenza con la chiusa di canto¹⁵³.

Ha moltissima pertinenza, dunque, chiedersi, come s'è fatto fin dall'inizio di questo lavoro, se il genere romanzo risponda o non piuttosto apra domande sul mondo. O meglio, quale sia la risposta data da ciascun modello storico-culturale, quella del romanzo storico, del *feuilleton*, del giallo, quella del romanzo realista.

Gli antichi crederono che nella ricerca della verità, al fine di persuadere l'uomo se ne dovessero muovere le passioni: il regno dell'eloquenza coincide con la mozione dei sentimenti. Ma se è vero che gli affetti dell'animo vengono mobilitati in ogni parte del discorso, la retorica latina – che, nel suo approccio, fa prevalere un aspetto pragmatico piuttosto che teorico-analitico - si occupa del *pathos* soprattutto come effetto precipuo dell'esordio e dell'epilogo, con questa differenza, che nell'esordio la pietà va sondata in modo più riservato mentre nell'epilogo è lecito dar corso a tutto ciò che suscita le passioni. Tutta orientata all'arte della comunicazione la retorica latina descrive, analizza e fissa le tecniche e i mezzi per muovere le passioni e produrre certe emozioni, mentre Aristotele nella *Retorica* aveva trattato l'argomento con maggior sistematicità, non limitandosi a una parte del discorso ma volendo arrivare a una definizione delle passioni, ne descrisse la natura, le cause e si pose il problema di come esse interferiscano con la ricezione del messaggio. Un approccio così vasto e una classificazione tanto impegnativa non è l'oggetto immediato del nostro studio che, almeno in prima istanza, si limita ai processi semantici del testo e vuole portare alla luce l'arsenale topico e stilistico dell'epilogo.

Quintiliano richiama spesso l'attenzione sulla *miseratio*, (il destar compassione, che è uno dei due scopi dell'eloquenza¹⁵⁴); presente in vari snodi dell'orazione, trova la sua collocazione naturale nell'epilogo, sede privilegiata di tutte quelle tecniche atte a

¹⁵³ Ho analizzato questa tecnica in *Al fin tratte l'impresa. Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell'Orlando furioso*, «Strumenti Critici», 2/2005.

¹⁵⁴ L'altro essendo, nel discorso d'accusa, infiammare l'ira dei giudici.

muovere l'animo: dall'evocazione dei morti, ai discorsi immaginari attribuiti ai personaggi, alle *prosopopee*¹⁵⁵:

« (...) ma più di tutto ha effetto la commiserazione, che induce il giudice non soltanto ad assoggettarsi, ma anzi a confessare col pianto il proprio sentimento interiore. Proprio in questi momenti si dimostrano utili le *prosopopee*, cioè i discorsi immaginari di personaggi diversi dall'oratore, *quali pronuncia il difensore invece del cliente* I fatti nudi e crudi commuovono da soli; ma quando immaginiamo che gli interessati prendano personalmente la parola, allora è dalle persone che si trae l'emozione. La commiserazione tuttavia non deve mai essere lunga. Non senza ragione si è soliti dire che niente inaridisce più facilmente delle lacrime¹⁵⁶».

Dunque, non solo si ribadisce che la mozione degli affetti è il più importante obiettivo di una conclusione efficace¹⁵⁷, non solo si riconferma l'imperativo della *brevitas*, ma, soprattutto si introduce un problema tecnico, ovvero quali siano le figure retoriche (in senso ampio e, quindi, anche in quanto strutture di pensiero) che meglio si conformino alle conclusioni del discorso giuridico.

La questione delle passioni e delle tecniche per eccitarle, dall'ambito del discorso orale si trasferisce agevolmente alla letteratura, dall'oraziano *ut ridentibus arident, flentibus adflent/ humani vultus*¹⁵⁸ al vasto recupero degli studi retorici del XVII secolo francese, che dedica la sua attenzione al problema nei termini di una teoria delle ricezione *ante litteram*, ribadendo che la forza del poeta sta nel ribaltare i sentimenti di un'anima con la sola forza delle parole:

«il est certain que le poete ne produira point ces effets, s'il n'est fortement touché des sentiments interieurs qu'il doit inspirer à ses jujes»¹⁵⁹.

¹⁵⁵ «Infatti io non condivido l'opinione sostenuta da alcuni, così da credere che la differenza tra proemio ed epilogo consista nel fatto che in quest'ultimo si espongono le cose passate e nel primo le cose future; la differenza invece sta in questo, che nella parte iniziale dell'orazione si deve sondare la pietà del giudice in misura più sobria e più riservata, mentre nell'epilogo è lecito dar libero corso a tutto ciò che suscita le passioni, attribuire discorsi immaginari ai personaggi, evocare i trapassati, presentare in tribunale le persone care agli imputati: tutti espedienti che negli esordi sono meno usati ». Quintiliano, cit., IV, 1, 28.

¹⁵⁶ *ibidem*, VI, 1, 23.

¹⁵⁷ *ibidem*, VI; 1, 51-52.

¹⁵⁸ Orazio, *Ars Poetica*, v. 101.

¹⁵⁹ H.-J. Pilet de la Mesnardière, *La poétique* (Réimpression de l'édition de Paris, 1640), Slatkine Reprints, Genève, 1972, p. 82.

A ripercorrere la trattatistica classica non sorgono dubbi: l'amplificazione è riconosciuta unanimemente come la struttura portante della conclusione:

«E difatti la potenza dell'arte oratoria risiede in questo, nell'indirizzare il giudice non soltanto là dove lo condurrebbe la natura stessa del fatto, ma nel fargli provare o un sentimento che non c'è o uno maggiore di quel che c'è». ¹⁶⁰

Ma già Cicerone metteva in strettissimo rapporto la forma dell'*amplificatio* con la mozione degli affetti, e questo ad ogni altezza del discorso:

«L'*amplificatio* è necessaria tutte le volte che ricorriamo a quei mezzi di argomentazione che, (...), servono a rendere convincente il nostro discorso: quando chiariamo qualcosa, o quando vogliamo conquistarci l'uditorio, o suscitare delle emozioni; ma, in quest'ultimo caso, l'amplificazione ha la massima efficacia; ed è l'unico pregio veramente proprio dell'oratore» ¹⁶¹.

Per poi sancirne l'imprescindibilità in chiusura, quando bisogna lasciare l'animo del giudice gonfio di emozioni:

«Si deve inoltre concludere il tutto per lo più amplificando gli argomenti, infiammando il giudice o placandolo, e, come nelle parti precedenti dell'orazione, soprattutto nel finale si devono raccogliere tutti gli elementi che possono commuovere al massimo grado l'animo dei giudici e influenzarlo a nostro vantaggio» ¹⁶².

In questo senso, Quintiliano – che, più spesso di chiunque altro, torna sui modi della conclusione – ricorda, giustamente, che ciò che conta è la disposizione d'animo con la quale il giudice va a deliberare sul caso e che, perciò, bisogna avere bene in mente, per tutto il discorso, che dopo la conclusione non si potrà più aggiungere nulla, né resteranno argomenti di riserva ¹⁶³. Tutta la bravura dell'oratore si gioca lì, tutta l'efficacia e la potenza del discorso si prova lì:

«Ma è qui, nella perorazione, se mai in qualche luogo, che si possono lasciar sgorgare liberamente le fonti della nostra eloquenza. Infatti, se abbiamo esposto con efficacia il resto, avremo ormai in pugno l'animo dei giudici, e una volta fuori portata da scogli e asperità, possiamo avanzare a vele spiegate; e poi, dato che l'amplificazione retorica è la componente più rilevante dell'epilogo, si possono adoperare

¹⁶⁰ Quintiliano, cit., VI, 2, 24.

¹⁶¹ Cicerone, cit., III, 27.

¹⁶² *ibidem*, II, 81-332.

¹⁶³ Quintiliano, cit., VI, 1,10.

parole ed espressioni di tono elevato e raffinate. E' proprio allora che bisogna scuotere il teatro, quando si è giunti a quel preciso momento in cui le antiche tragedie e commedie si concludono "applausi!"»¹⁶⁴.

E a tal punto l'idea di enfasi e mobilitazione dei sentimenti è legata al concetto di chiusura che Quintiliano osserva, disapprovando, la tendenza della prassi retorica dei suoi tempi a far coincidere ogni clausola interna al testo con una sentenza enfatica che provochi l'approvazione dell'uditorio:

«Ma al giorno d'oggi i retori pretendono qualcos'altro, cioè che ogni passo, ogni pensiero che si trova in conclusione di periodo colpisca l'orecchio. (...) Il risultato sono dei pensierini deboli e di cattivo gusto e privi di rapporto con l'argomento: non è possibile infatti che vi siano tante sentenze felici quante sono necessariamente le clausole (...)»¹⁶⁵.

Osservazione che conferma la *Retorica ad Erennio* quando evidenziava l'organizzazione del testo per soglie interne, scandite da opportune conclusioni che prendono lo stesso nome delle chiuse metriche nelle regole di prosodia:

«Vi è anche la cosiddetta clausola: e se essa consiste in ciò che chiamiamo conclusione è in certe parti opportuna e necessaria (...)»¹⁶⁶

L'amplificazione si vuole dunque procedimento sovrano nelle clausole e nella fase conclusiva del discorso giuridico e non è un caso se, modernamente, Larroux ha formulato una teoria della fine proprio partendo dall'*accentuation* che raccomanda, per così dire, la fine del romanzo all'attenzione del lettore¹⁶⁷.

Nel libro VIII del suo trattato Quintiliano distingue le figure possibili dell'*amplificatio*: gradazione, confronto, ragionamento sillogistico e accumulazione¹⁶⁸. Di tutti i mezzi il più efficace è la gradazione che fa apparire più grande ogni cosa. Modulata in uno o più passaggi, tende verso l'alto e va, in certo modo, *oltre la verità*:

¹⁶⁴ *ibidem*, VI, 1, 51-52.

¹⁶⁵ *ibidem*, VIII, 5, 13; 30.

¹⁶⁶ *ibidem*, VIII, 5, 13.

¹⁶⁷ A priori, la fine del testo si rende visibile attraverso l'innalzamento del tono retorico e stilistico; oppure attraverso una messa in rilievo dei processi clausulari, dei temi e degli stereotipi terminali del messaggio; infine, autodesignandosi. Cfr. G. Larroux, *L'accentuation de la fin*, in *Le mot de la fin*, cit., p.84.

¹⁶⁸ Quintiliano, cit., VIII, 3, 89: dove si dice che la forza di un oratore è riposta tutta nell'amplificare e nell'attenuare.

«La gradazione è il procedimento più efficace, dal momento che fa apparire grandi anche le cose da meno. Ciò avviene in un unico passaggio o attraverso più gradi, e raggiunge non solo il grado più alto, ma a volte in certo qual modo va oltre».¹⁶⁹

Mentre nell'amplificazione per confronto si accresce ciò che è inferiore, inevitabilmente innalzando ciò che sta sopra¹⁷⁰, col ragionamento sillogistico si amplifica una cosa perché venga ingrandita l'altra, cosicché si agisce su un luogo ma gli effetti si producono in un altro¹⁷¹. L'accumulazione di parole o frasi di uguale significato, infine, produce un'elevazione per effetto della quantità stessa:

«Si può far rientrare nell'amplificazione anche l'accumulazione di parole e di frasi di uguale significato. Infatti anche se non si intensificano attraverso una gradazione, tuttavia per così dire si elevano per effetto della quantità.»¹⁷²

Ne consegue che climax, enfasi, accumulazione, enumerazione sono le figure atte a una fase conclusiva del discorso e in certa misura lo è anche l'iperbole che, però, dice Quintiliano, spinge oltre i limiti della verità e risulta procedimento utile soprattutto perché in grado di trasformare una *quaestio finita* (un caso particolare) in *quaestio infinita* (caso generale).

Il fatto notevole è, insomma, che la chiusa del testo giuridico impressioni il suo uditorio esagerando; imprima un sentimento forte di adesione all'oratore nell'animo del giudice attraverso quelle figure che amplificano, che cioè esaltano quei sentimenti, quelle passioni mobilitate attraverso l'uso di specifiche figure retoriche. Queste figure sono quelle che dicono più di quello che affermano, che vanno, come si è detto, *oltre la verità*. Queste figure permettono di dare corso a due esigenze allo stesso tempo, quella di sintetizzare l'ipotesi interpretativa dell'oratore, e quella di aprire squarci sugli effetti delle decisioni dei giudici, sull'impatto morale e civile della causa, sulle responsabilità dei suoi attanti.

L'amplificazione è anzi la condizione stessa dell'efficacia dell'orazione che, dopo aver informato attraverso una chiara esposizione, deve orientare il pubblico e il giudice attraverso una conclusione che sarà adeguata ed apprezzata (e pertanto riconosciuta

¹⁶⁹ *ibidem*, VIII, 4, 3-4.

¹⁷⁰ *ibidem*, VIII, 4, 9-10.

¹⁷¹ *ibidem*, VIII, 4, 15.

¹⁷² *ibidem*, VIII, 4, 26-27.

come tale) solo in quanto andrà al di là della verità e significherà più di ciò che le parole stesse hanno detto¹⁷³. L'importanza di questo passaggio ultimo del discorso è determinata non soltanto dalla maestria dell'oratore – da una pura questione di *techné*, quindi – ma anche e soprattutto dal confronto con una morale comune vigente – da un contesto etico-ideologico di riferimento, insomma, che impronta le aspettative dell'uditorio. Questa parte del discorso, dunque, risulta non soltanto un reagente dell'efficacia di tutta la tesi sviluppata nelle parti precedenti, ma anche l'ultimo passaggio in cui il testo si confronta con l'ideologia costituita, entra direttamente in agone con essa, l'affronta e vi si confronta, per tentare di assecondarla o scardinarla. E' nel momento della perorazione – e attraverso il suo procedimento basilare dell'*amplificatio* – che l'oratore lancia la sua ultima sfida al sistema e consegna un'interpretazione dei fatti.

Cosa accade nel testo letterario?

4. Questione di passioni: il sì del lettore

Il fine del discorso giuridico è dunque la sintesi, la soluzione dei fatti, l'interpretazione convincente che *muove* il giudice, lo convince e lo persuade.

Quale sia il fine del discorso letterario è, anche solo intuitivamente, ben più impegnativa domanda. E questo almeno per il fatto che, mentre l'obiettivo di un principe del foro -contemporaneo di Cicerone come di un qualunque avvocato Taormina dei giorni nostri - resta sempre lo stesso: difendere il suo cliente o, nel caso della pubblica accusa, smascherare il presunto colpevole. Alla base dell'atto di comunicazione permane un movente esterno, un'urgenza concreta che è sempre uguale a se stessa, mentre la letteratura ha ragioni sempre diverse, urgenze continuamente nuove, moventi in perpetuo farsi, interlocutori e destinatari statutariamente molteplici.

Ma se la retorica si è imposta quale discorso fondante la poetica prima e la teoria letteraria poi, dal Medioevo al XIXesimo secolo, non è certo (e non soltanto) in ragione dell'eredità tassonomica concernente le figure dell'*elocutio* e neppure per il solo fatto di

¹⁷³*ibidem*, IX, 2, 2-3: «In che modo un giudice potrebbe essere informato se è assente nel discorso una chiara esposizione, la proposizione, ...un'adeguata conclusione del ragionamento? In verità, che efficacia avrà mai l'eloquenza se privata dei mezzi dell'amplificazione e della riduzione? La prima richiede che l'enunciazione significhi più di quanto dicono le parole (si tratta dell' enfasi) e che esageri al punto tale da andare al di là della verità; la seconda l'attenuazione e la scusa».

aver attirato l'attenzione sull'importanza dei *topoi* propri a ogni genere di discorso¹⁷⁴. La teoria letteraria, formalizzatasi a partire dalla *Renaissance* francese, passando per il riscoperto Fontanier (che per l'appunto non scriveva solo per l'avvocato), fino al formalismo e allo strutturalismo, segue l'analisi retorica degli scopi e dei mezzi dell'*oratio* antica per descrivere e valutare i poteri e gli effetti della poesia sul lettore/ascoltatore e considerare la capacità di smuovere le passioni come criterio nella valutazione del buon poeta¹⁷⁵. La retorica, dunque, ha apportato alla teoria letteraria non soltanto gli strumenti e le modalità di descrizione del discorso, delle sue parti e dei suoi tipi, ma uno strumento per analizzare gli effetti prodotti e un prontuario per determinarli. E questo strumento è lo studio della funzione delle passioni nel processo comunicativo. Cicerone e Quintiliano hanno dato un ruolo fondamentale alle dinamiche scatenate dalle passioni nella composizione del discorso: per la pragmatica della scuola latina, in alternativa all'approccio teorico-analitico di matrice aristotelica¹⁷⁶, la retorica, in quanto scienza dell'eloquenza, studia *come* (ovvero attraverso quali mezzi concreti) il discorso produce certi effetti, *come* è comunicativo, *come* la parola diventa efficace. Attirare l'attenzione sull'*elocutio* equivale ad ammettere che la parola letteraria, così come quella giuridica e, più latamente, la parola non scientifica, è parola della seduzione. Il discorso scientifico, infatti, si fonda su ragione e verità, deve addurre prove e può ambire al consenso solo in quanto ottiene certezze. La parola non scientifica deve persuadere con altri mezzi. La parola dell'oratore deve - per prima cosa, storicamente - ottenere che il giudice muti giudizio perciò deve ottenere un'adesione affettiva non meno che intellettuale. La retorica ha così portato alla luce la natura stessa delle dinamiche dell'atto comunicativo – prima giuridico, poi letterario – dinamiche dominate non tanto dalla ragione quanto dagli affetti, dove il cuore ha più peso della verità. Cicerone è stato quello che più di chiunque altro si è occupato dell'atto comunicativo come relazione e che ha insistito sul rapporto tra eloquenza e desiderio, il primo a guardare senza pregiudizio a questa dinamica:

«Nulla a mio parere è più insigne della capacità di avvincere con la parola l'attenzione degli uomini, guadagnarne il consenso, spingerli a piacimento dovunque e da dovunque a piacimento distoglierli:

¹⁷⁴ G. Mathieu Castellani, *La rhétorique des passions*, cit., p. 25

¹⁷⁵ Mathieu Castellani segnala i luoghi ciceroniani cui rifarsi per una enumerazione esaustiva delle passioni che il poeta deve dominare. Cfr ID., cit. p. 35.

¹⁷⁶ *ibidem*, pp.39 sgg.

questa sola capacità ha sempre avuto importanza ed è sempre prevalsa presso i popoli liberi e principalmente nelle comunità governate dalla pace e dall'ordine»¹⁷⁷.

A partire dallo studio del rapporto tra discorso e passioni, Cicerone ha elaborato l'ipotesi di una "erotica della retorica" che fa emergere la matrice seduttiva del discorso comunicativo – e quindi anche del discorso letterario.

Fino a Descartes¹⁷⁸ l'analisi retorica delle passioni metterà in luce la relazione di desiderio che si istituisce nell'atto di comunicazione tra locutore e allocutario, nell'obiettivo dunque non tanto di analizzare le passioni quanto di saperle sfruttare, di capire come esse influenzino la produzione e la composizione del discorso. La dinamica che appunto Cicerone ha portato alla superficie è una dinamica di azione-reazione inscritta nel testo: un bravo oratore – e un bravo poeta – non hanno tanto il problema di saper suscitare la tale passione nel tale passaggio del discorso, quanto piuttosto di far passare il loro destinatario da un sentimento dato al suo esatto contrario¹⁷⁹, manipolando il suo universo emotivo, quindi, assumendone il controllo.

La questione è di estremo rilievo, non tanto per le implicazioni che ha sul piano della morale, quanto su un piano meramente narratologico. Presupposto è l'idea che l'oratore sia maestro assoluto dell'atto comunicativo, capace di far vibrare le corde delle passioni, padrone delle emozioni del suo destinatario, stratega nel farlo oscillare da un sentimento al suo opposto. Presupposto è dunque anche l'idea che il testo contenga per ipotesi forze in conflitto, mobilitate dall'oratore in vista di una finale adesione da parte dell'uditorio. E sarà proprio lo scontro di opposti a conquistare la fiducia dell'ascoltatore. La forza della sintesi finale nasce proprio dall'abilità che ha avuto il testo di servire ad opposte cause contemporaneamente, dalla credibilità nel perorare le ragioni di campi avversari. Il testo costruisce l'adesione del suo destinatario proprio attraverso le voci della negazione.

Sembra un paradosso, ma proprio dalla dicotomia – o , se si vuole, dalla natura dialogica di ogni messaggio - nasce la forza dell'ipotesi finale. E in effetti, un testo che sia tutto volto ad affermare uno e un solo punto di vista, sarà ideologico, fazioso e perciò non credibile nei suoi risultati. Riconoscere in parte le ragioni dell'altro è

¹⁷⁷ Cicerone, *De oratore*, cit., I, VIII, 30. Ma si veda anche *Tusculane*, III. XI. 24; e *Tusc.* IV. VII. 14, in cui si sottolinea che la causa determinante le passioni è l'*opinio* ovvero l'attesa, non un'idea fondata sulla verità e la ragione ma sul desiderio.

¹⁷⁸ Descartes infatti ribalta il principio di causalità e sposta la sede delle passioni dal cuore al corpo.

¹⁷⁹ Cicerone, *De oratore*, cit., II, 44, 185.

strumento retorico fondamentale nella costruzione della credibilità del testo ed è perciò imprescindibile tappa nel percorso verso la conquista dell'adesione. E però, mentre l'oratoria può avere come obiettivo la definizione di una sintesi finale degli opposti, la letteratura avanza piuttosto ipotesi di lettura del mondo e può perciò – anche inconsapevolmente – decidere di lasciare in bianco lo spazio della sintesi, in questo prendendo meglio a modello l'impostazione filosofica – che pone domande più che trovare risposte.

Ma non solo, in letteratura gli opposti si scontrano anche su altri piani e il testo si fa padrone delle passioni del suo lettore e servitore di opposte cause a livello più implicito, mostrando che, appunto, una sintesi non è sempre possibile.

Sia consentita a questo punto una breve e non superflua digressione, giacché proprio sul terreno delle passioni, il classicismo francese fu una vera e propria età dell'oro nel recupero degli studi retorici e più ancora che Boileau – il quale nel suo *Art poétique* si limita a riprendere Aristotele, quanto al finale¹⁸⁰ - ben altri studiosi enfatizzarono aspetti e problemi diversi connessi con la dinamica emotiva istituita dal finale del testo col suo destinatario. In particolare, la questione dello scioglimento dell'intrigo nel genere tragico comportò un vasto dibattito sulla pratica della *suspense*, del preparare la soluzione senza lasciarla indovinare, esaltando al massimo lo stato di attesa emotiva del lettore.

Per la verità la questione era già tutta italiana, nata a proposito del romanzo cavalleresco all'indomani del *Furioso* – testo “indocile” a ogni classificazione, come dirà il Manzoni¹⁸¹ - i cui primi commentatori spiegavano come il famigerato uso di interruzioni della linea diegetica a fine canto mirasse a creare *suspense*. In particolare il Pigna scriveva:

¹⁸⁰ «Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu;/ Que le début, la fin répondent au milieu » (cfr. N. Boileau, *Arte poetica*, canto I, vv. 177-178, trad. it, Padova, Marsilio, 1995, p. 53) e al canto III, vv. 55-56: «Que le trouble, toujours croissant de scène en scène, / A son comble arrivé se débrouille sans peine, chant . », *ibidem* p. 73.

¹⁸¹ Per il *Furioso* come per la *Divina Commedia* e il *Paradiso perduto* di Milton e per molte altre opere « i critici hanno avuto un bel tormentarsi a incasellare nelle loro teorie; non ne sono venuti a capo: quelle opere sono sempre sfuggite loro da qualche parte (...) sicché si è finito per non saper più con quale titolo qualificare queste composizioni indocili, e tutto quello su cui si è convenuto nei loro confronti è che esse possedevano attrattive e bellezze non minori dei modelli cui non assomigliavano.», A. Manzoni, *Lettera a Monsieur Chauvet*, si legge in *Scritti di teoria letteraria* a c. di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981, p. 139.

«(...)l'animo resta sospeso, e ne nasce perciò un desiderio che fa diletto, essendo che un certo ardore è causato che è di dover la fine della cosa sentire (...)»¹⁸²

E il Giraldi Cinzio:

« (gli scrittori di romanzi) fanno come un buon suonatore di lira o di lauto o di qualche altro simile stormento che, pria ch'egli si ponga a sonare quello per lo quale ha preso in mano lo stormento, cerca di fare attente le orecchie di coloro appresso ai quali esso suona.»¹⁸³

L'avversione alla *suspense*, procedimento così modernamente romanzesco, fu trasversale ai generi letterari alti e fu così anche in Francia, dove l'Académie negava che la tragedia potesse comportare incertezza sullo scioglimento e tenere gli spiriti sospesi. Ma la maggior parte dei critici dell'epoca – da Scaliger a Vaquelin, da Sarrasin a d'Aubignac, da Corneille a Boileau e Rapin – andava affermando il contrario:

«Suspendre l'attention pour laisser entier au denouement le plaisir de la surprise, préparer le dénouement pour que le plaisir ne soit pas detruit par l'in vraisemblance. Suspendre et preparer, voilà tout le secret.»¹⁸⁴

E' stato mostrato che questo genere di tragedia in cui l'interesse risulta dalla trama appare in Francia solo col *Cid*, ma due anni prima del capolavoro di Corneille, Chapelain scriveva:

«le plus digne et le plus agréable effet des pièces de théâtre est lorsque, pour leur artificielle conduite, le spectateur est suspendu, de telle sorte qu'il *est en peine de la fin* et ne saurait jurer par où se termine l'aventure.»¹⁸⁵ (corsivo mio)

In questo contesto – per tornare al nostro discorso principale - proprio uno dei massimi eruditi del classicismo francese, nella riflessione sulle passioni mobilitate dal testo, ha messo in luce un fatto di estremo rilievo quanto allo scontro fra opposte voci presenti nel testo e di cui si parlava poco sopra. Riflessione che non mi pare sia circolata

¹⁸² G.B. Pigna, *I Romanzi*, libro I, Venezia, Valgrisi, 1554, (cito dalla recente edizione critica a cura di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, p. 49).

¹⁸³ G. B. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, Venezia, 1554 (cito dalla recente edizione curata da L. Benedetti, G. Monorchio, E. Musacchio, Bologna, Millennium, 2000, p. 75).

¹⁸⁴ Cfr. René Bray, *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983, p. 322.

¹⁸⁵ Chaeolain, *De la poésie representative*, Paris, 1887, p. 350.

troppo: e c'è di che rammaricarsene, ché, come sto per mostrare è qui che si annida l'antecedente più alto di tutta una teoria letteraria che trova nel testo gli estremi di una formazione di compromesso *avant la lettre*.

Nel suo *Essai des Romans*, François de Marmontel dedica qualche pagina al romanzo di madame De La Fayette, *La Princesse de Clèves* (1678), per ammirarne il contegno severo, il sentimento di pudore che in niente altera la purezza delle intenzioni, la rappresentazione di un cuore virtuoso e tenero, quello di Madame de Clèves che, senza avere la forza di soffocare un passione colpevole, ha almeno il coraggio di vincerla, fino a morire: ciò che di più delicato e opportuno lo spirito di una donna potesse creare, dice Marmontel, l'apologia delle debolezze di un sesso che vuole difendersi dalle proprie seduzioni. E poi però aggiunge:

«Le reproche que je ferais à madame De La Fayette serait donc d'avoir trop favorablement présumé, sans doute d'après elle-même, de la bonté du naturel et de la force de l'éducation dans les personnes de son sexe ; d'avoir supposé indistinctement le même courage et la même constance dans toute celles qui se croiraient semblables à son héroïne; d'avoir rendu plus glissante encore une pente déjà trop douce ; enfin de n'avoir pas fait sentir assez ce qu'on avait à craindre dans ce qu'elle faisait admirer et chérir»¹⁸⁶.

E ipotizza un'altra soluzione :

«La Princesse de Clèves, après bien de combats et une longue résistance, devenue coupable et malheureuse par la seule témérité de sa confiance en elle-même et en ses propres résolutions, *eut été d'un exemple moins intéressant, mais certainement plus moral.*»¹⁸⁷ (corsivo mio)

Se la Princesse de Clèves, insomma, si fosse abbandonata alle sue passioni avrebbe reso meno seducente ciò a cui rinunciava e perciò, in un'ottica moralistica della letteratura, meno pericoloso il romanzo per le sue lettrici. Marmontel, a ben riflettere, con atteggiamento di grandissima spregiudicatezza intellettuale denuncia una dinamica pericolosissima che "avvelena" il romanzo, senza tuttavia riconoscere la portata più generale di ciò che ha intuito. Marmontel non fa il processo al romanzo libertino come corruttore dei *moeurs* di un'epoca più di quanto non denunci la perversione su cui poggia la limpida lezione de *La Princesse*: contrariamente a ciò che avviene in *Don*

¹⁸⁶ J. F. de Marmontel, *Essai sur les romans considérés du côté moral*, in *Oeuvres complètes*, tomo III, 1ère partie, Genève, Slatkine, 1968, pp. 559-596. Una versione *on-line* è disponibile sul sito della Bibliothèque Nationale de France, www.bnf.com

¹⁸⁷ *ibidem*

Chisciotte e a quanto avverrà in *Madame Bovary*, è proprio la resistenza della protagonista all'errore a rendere quell'errore così invincibilmente desiderabile da farlo pericoloso. L'*hidalgo* della Mancia e la signora di Rouen, come già l'*Orlando* dell'Ariosto soccombono a una passione per sanare la quale 'bastano' un rinsavimento, la morte o una conversione del personaggio, a garanzia di quella duplicità del romanzesco che è spesso sigla di un capolavoro. Nel romanzo di Madame de Lafayette non s'impongono punizioni socialmente riconoscibili al desiderio: è il soggetto a essere giudice irreprensibile, castigatore di se stesso. Marmontel vede per primo la pericolosa sovversione morale insita in una formazione di compromesso, tutta letteraria, tra un desiderio che è, al contempo, riconosciuto e scrupolosamente avversato. Certo, la chiusa densa e brevissima (venti righe, non di più, condensano anni di attese e speranze) è potentemente volta a suggellare l'adesione del lettore, con l'amante che non si dà per vinto e l'eroina trasformata in santa dalla rinuncia: «*exemples de vertu inimitables*», sono le ultime parole del testo. Una chiusa preparata da una morsa stringente di rinunce, quasi chivacci che l'uno dopo l'altro si fossero serrati alle spalle della principessa. Eppure nessuno di essi bastava mai a serrare per sempre il sempre più sottile spiraglio della speranza, dal momento che lei aveva detto:

«Attendez ce que le temps pourra faire. M. de Clèves ne fait encore que d'expirer, et cet objet funeste est trop proche pour me laisser des vues claires et distinctes»¹⁸⁸.

Nemours continua a tenere il filo della speranza, del desiderio: della trama. La pericolosità di quella speranza sta proprio in una scelta di montaggio narrativo che accorda espressione al desiderio *fino alla fine*: subito prima del brevissimo epilogo di cui s'è detto, che chiude per sempre le porte alle suppliche dell'amante, la Princesse aveva mandato a dirgli:

«qu'elle voulait bien qu'il sût, qu'ayant trouvé que son devoir et son repos s'opposaient au penchant qu'elle avait d'être à lui, les autres choses du monde lui avaient paru si indifférentes qu'elle y avait renoncé pour jamais. »¹⁸⁹

Niente nella vita ha più senso, dice Madame de Clèves, se l'unico dovere impone di rinunciare all'essere amato, di rinunciare ad appartenergli, ad essere sua e farlo suo: è

¹⁸⁸ Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 175

¹⁸⁹ *ibidem*, p. 180.

l'espressione violentemente esplicita di un desiderio che non si nega nemmeno alle soglie della fine, quando si castiga per sempre.

Marmontel ci vede giusto perché intuisce il potenziale devastante di un compromesso tra espressione e frustrazione del desiderio ma non ne evidenzia la portata generale e teorica sul fronte propriamente narrativo. Un romanzo che avesse dato spazio alla deviazione, che avesse accondisceso al piacere avrebbe spento ben prima della fine la sua tensione, la sua desiderabilità. E avrebbe avvilito il suo potere seduttivo, facendosi certo meno pericoloso, ma soprattutto meno avvincente. L'eccezionale unicità del romanzo di Madame de Lafayette sta in una scelta di rigore non soltanto 'etico' ma soprattutto narrativo, che mantiene intatti, *fino alla fine*, il dinamismo della trama, la paura, la speranza e il desiderio di un cedimento e di una unione. I due opposti fronti restano aperti e in lotta fino all'ultimo: al lettore non è vietata nessuna speranza prima della parola condanna che arriva a cinque righe dal bianco della pagina:

«*Enfin*, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion. » (corsivo mio)

Si direbbe che è proprio la scelta di tensione narrativa - meravigliosamente sintetizzata nella retorica dell'unico e ultimo dialogo tra la principessa e Nemours - che permette la scrittura pseudo-agiografica e che fa di questo romanzo un *unicum* insuperabile. Il lettore è alla fine costretto ad una adesione con il programma del testo e, prima ancora, con le scelte etiche del personaggio, ma il suo animo è ancora troppo turbato: nella stessa pagina finale, nel giro di righe così brevi, la 'canonizzazione' arriva mentre ancora palpita l'illusione di un abbandono al calore della passione.

La retorica, come arte della comunicazione umana che ha al centro del suo interesse il destinatario, ha così portato alla poetica la riflessione sulle passioni e sul loro ruolo nell'invio e nella ricezione di un messaggio, mettendone avanti la natura seduttiva¹⁹⁰. La conoscenza e lo sfruttamento delle passioni interviene non solo nell'*elocutio*, ma fin dall'elaborazione e dall'organizzazione, dall'*inventio* e dalla *dispositio* del discorso. Così le famose *deux tranches de passionnel* prevedono che l'esordio svegli l'attenzione e la perorazione calmi gli animi e le passioni e, soprattutto, conduca alla definitiva adesione dell'ascoltatore: dentro una dinamica di azione e reazione imposta dal testo, la chiusa è per ipotesi il momento in cui il testo induce nel suo destinatario l'approvazione.

¹⁹⁰ cfr G. Mathieu Castellani, cit., p. 147.

Dallo spoglio attento della trattatistica antica ereditiamo dunque uno schema preciso della peroratio che si organizza in tre momenti (**enumerazione** o sintesi; mozione degli affetti o *miseratio*; **sentenza** finale). Nella mozione degli affetti – vero passaggio caratterizzante l'exlicit - la figura cardinale è quella dell'amplificazione - quella per cui si intende più di ciò che si dice - di cui gradazione, accumulazione, confronto, enfasi, iperbole e prosopopea sono strumenti: è dunque uno spazio aperto alle figure della ricorrenza¹⁹¹. Il verbo si trova spesso in chiusa ad accumulare il senso o, se troppo aspro è l'effetto, starà alla fine la parola più pregnante di senso (si parlerà anche di “fulmen in clausola”).

Questo modello ci ricorda che se vogliamo affrontare il discorso delle passioni come parte del discorso sulla clôtüre, non possiamo prescindere dal considerare puntualmente la strategia attuata dal testo nel costruire, indurre e determinare l'adesione del suo destinatario; come non possiamo prescindere da una analisi tipologica delle modalità che caratterizzano tale adesione al programma esplicito (o solo suggerito) del testo.

Porre il problema del finale narrativo anche come riconoscimento di tutto ciò che determina nel lettore un *effetto* di finito, non significa solo riconoscere nel testo una finitezza, come coerenza interna delle parti o ritrovarvi una finalità espressa nell'accentuazione retorica. Parlare di effetto finito comporta una riflessione sulle reazioni del destinatario - quelle inscritte retoricamente nel testo - il cui ultimo movimento è accordare o meno adesione all'ipotesi di lettura del mondo offerta. L'adesione è il primo e più importante 'effetto finale' che il testo deve tenere in conto quando si pensa come messaggio rivolto a un destinatario: che voglia ottenerla, scongiurarla o solo metterla alla prova, il testo è anche una macchina volta a mobilitare adesione. In termini più chiari, il discorso narrativo sa di dover attivare e gestire il desiderio ermeneutico del suo lettore, quello che chiede di riempire di senso la rete di relazioni tra i sintagmi. L'appagamento subitaneo di tale desiderio ermeneutico, al chiudersi stesso dell'ultima pagina, è parte fondamentale nell'ottenimento di un'adesione immediata del lettore; mentre un appagamento rimandato sembra mettere in pericolo l'adesione, anche per il Manzoni 'narratologo':

¹⁹¹ Per una definizione delle figure della ricorrenza e figure della negazione, cfr. F. Muzzioli, cit., p. 70.

«Assentire, assentir rapidamente, facilmente, pienamente, è il desiderio d'ogni lettore.»¹⁹²

Appagamento del desiderio ermeneutico, senso di saturazione dei nodi narrativi, riconoscimento di una compiutezza formale ed estetica, percezione di una coesione interna al testo sono i fattori determinanti l'effetto di adesione indotta nel destinatario implicito, quella funzione destinatario inscritta nel testo, trans-storica e trasversale alle ideologie. Sono insomma fattori determinanti un effetto di chiusura *tout court*.

Proviamo adesso a mettere alla prova testuale queste considerazioni sulla mobilitazione dell'adesione. Senza allontanarci troppo dal giro di anni che ci fa da orizzonte, il romanzo romantico (nella definizione vasta che ne davamo all'inizio di questo capitolo) pare senz'altro offrire più d'un paradigma. Per esempio, l'analisi del finale de *Le Confessioni di un Italiano* di Nievo (1857), fortemente determinato a conquistare l'adesione incondizionata del lettore al chiudersi dell'ultima pagina, ne mette in luce la decisa influenza del modello della perorazione classica.

La chiusa di questo enciclopedico romanzo è strutturata secondo una chiara e incalzante successione di ampie tappe retoriche che si accattivano sempre un po' di più la fiducia, la partecipazione e l'appagamento del lettore. Quasi dimostrazione di un teorema fatta per punti susseguenti, circoscrivibili a cinque movimenti narrativi:

1) Sintesi degli ultimi eventi

In una rapida carrellata l'ottuagenario dà conto di sé e dei suoi cari:

«Ed ora vivo coi miei figli e coi figliuoli dei miei figli, contento di aver vissuto e contento di morire» (...) «Raimondo Venchieredo, (...) ha avuto l'idea molto onorevole per me di raccomandarmi la sua prole. Io ho scordato l'inimicizia d'un tempo (...); «Luciano mi lusinga d'un'altra visita per questa primavera, e i piccoli sono lieti di avere per compagno di viaggio il loro zio Teodoro, che non si è mai ammogliato ed è la loro delizia.»¹⁹³

Dà conto delle sorti dei principali protagonisti della storia, di quelli rimasti in vita, di quelli morti combattendo:

¹⁹² A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 208.

¹⁹³ Tutte le citazioni dal romanzo sono tratte da I. Nievo, *Le Confessioni di un Italiano* a c. di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981, p. 1068- 1072.

«Demetrio, poveretto, datosi anima e corpo alla Russia, s'arrolò per colonnello nella regione Moldava, e morì sui campi di Oltenizza, portando in cielo la speranza dell'impero greco di Bisanzio.»

E dà conto degli esiti culturali e ideologici di quegli anni di fervore:

«Ma la forza delle idee non si spegne; e le anime dai loro misteriosi recessi seguitano a premere questo mondo riottoso e battagliero. Da ultimo ho ripreso in mano la famosa opera del Conte Rinaldo e fra un mese ne sarà pubblicato il secondo fascicolo (...) Spero che se ne gioverà assai la patria letteratura (...).»

2) *Appello al lettore*

Difende l'alta morale alla quale improntò la sua vita:

«Sì, morire sorridendo! Ecco non lo scopo ma la prova che la vita non fu spesa inutilmente ch'essa non fu un male né per noi né per gli altri.»

Cui segue, nel perfetto stile dell'orazione giuridica classica, una vera e propria richiesta di assoluzione:

«Ed ora che avete stretto dimestichezza con me, o amici lettori, ora che avete ascoltato pazientemente le lunghe confessioni di Carlo Altoviti, vorrete voi darmi l'assoluzione? Spero di sì. Certo presi a scriverle con questa lusinga, e non vorrete negare qualche compassione ad un povero vecchio, poiché gli foste cortesi di sì lunga ed indulgente compagnia.»

Una esplicita *miseratio* che fa da *pendant* alla *captatio benevolentiae* iniziale e in cui l'opera esibisce con più forza la propria autocoscienza e il messaggio esorta a credere nel valore dell'eredità raccolta dalle nuove generazioni.

3) *Morale finale*

Teorizzazione esplicita della morale della storia:

«Chi per temperamento e persuasion propria sarà in tutto giusto verso se stesso verso gli altri verso l'umanità intera, colui sarà l'uomo più innocente utile e generoso che sia mai passato pel mondo. La sua vita sarà un bene per lui e per tutti, e lascerà un'orma onorata e profonda nella storia della patria. ».

Cui fa subito seguito una vera e propria sentenza finale:

«La felicità è nella coscienza; tenetevelo a mente. La prova certa della spiritualità, qualunque essa sia, risiede nella giustizia.»

Dove si condensa con grandissima efficacia il messaggio tutto dell'opera.

4) *Proiezione nel futuro*

Si esce così dalla sezione 'testamentaria' per passare a quella 'sepulcrale':

«Un brivido mi avvisa della vicinanza del pericolo...»

Sanzionato il proprio percorso di magistero, narratore e personaggio si sono finalmente ricongiunti e guardano all'immediato futuro, la vita fuggita via. Ma c'è ancora il tempo per un ultimo sguardo sul percorso fatto e testimoniato. E la domanda retorica, «Che deggio io chieder di più?» testimonia il compimento del percorso formativo e la legittimità a varcare l'ultima soglia:

«Io piego la fronte più contento che rassegnato sul guanciale del sepolcro...».

5) *Epigrafe*

Quasi preghiera laica al simbolo e alla dedicatoria dell'opera, Pisana, eroina trasfigurata in dea della vitalità:

«O primo ed unico amore della mia vita, o mia Pisana, tu pensi ancora, tu palpiti, tu respiri in me e d'intorno a me! (...) Oh tu sei ancora con me, tu sarai sempre con me; perché la tua morte ebbe affatto la sembianza d'un sublime ridestarsi a vita più alta e serena. Sperammo ed amammo insieme, insieme dovremo trovarci là dove si raccolgono gli amori dell'umanità passata e le speranze della futura. Senza di te che sarei io mai?... Per te per te sola, o divina, il cuore dimentica ogni suo affanno, e una dolce malinconia suscitata dalla *speranza* lo occupa soavemente.»

Solo a questo punto compare la parola *FINE* in fondo al testo e il lettore, tenuto per la mano fino al limitare dell'ultima soglia, non ha altre domande, le attese sono appagate, lo sforzo ermeneutico pienamente soddisfatto. La scansione del passaggio finale non potrebbe mettere meglio in luce l'impostazione consapevolmente retorica del testo, articolata in una *enumeratio* (sintesi degli eventi e dei personaggi, appunto), una *miseratio* (richiesta di complicità col lettore, supportata da una logica probatoria costruita come amplificazione) e una *sententia* (che condensa la morale della storia). Le figure della *peroratio* ci sono proprio tutte, e anzi il racconto ne è come sopraffatto. Perché gli ultimi due movimenti, infatti, apparentemente più autonomi, a ben vedere

rientrano nella prescrizione quintiliana e ciceroniana della prosopopea come strumento efficace nelle conclusioni che vogliono scuotere le emozioni: personaggi immaginari diversi dall'oratore che si fanno interlocutori "vivi" sulla scena rappresentata, la enfatizzano e commuovono il destinatario. Ecco allora la Morte e Pisana, presenze invocate quasi a identificarsi, muse vicine nel momento dell'estremo passo, quello che sigla il senso.

Certo, col romanzo di Nievo siamo quasi al cospetto di una vera e inarrestabile 'macchina della chiusa' che osserva scrupolosamente i precetti retorici di una conclusione efficace, atta cioè a soddisfare *contestualmente all'apparire del bianco finale* ogni attesa ermeneutica del lettore e a far ciò attraverso una compiutezza formale ed estetica che ingeneri nel lettore la percezione *a posteriori* di una coesione interna al testo: *fin*, *finition* e *finalité* coincidono perfettamente¹⁹⁴. Il testo costruisce per soglie successive e impone un senso di appagamento solennemente celebrato alla fine, sul luogo sacro di un immaginario sepolcro, laddove il senso della vita dell'uomo si incide nella roccia. Una concatenazione serrata di affermazioni e sentenze che non lascia spazio a dubbi, incoerenze, negazioni o vuoti: l'adesione è inscritta nel testo ed è geometricamente costruita come reazione emotiva del destinatario implicito. Non tarderà ad accendersi anche quella del destinatario empirico.

Il noto *corpus* di figure della *peroratio* mostra, in esempi come questo tutta la sua potenziale efficacia in ambito letterario, legittimando quell'operazione di estrapolazione che ci prefiggevamo di mettere alla prova dei testi: una struttura così articolata e riconoscibile risponde al modello classico di soluzione del senso, compiutezza formale del discorso, promozione del consenso pieno del destinatario. Mette cioè in evidenza il processo attraverso il quale il testo iscrive al suo interno la reazione emotiva del destinatario implicito, orientandone le attese, modulandone l'appagamento il testo crea la propria strategia d'assedio affinché il lettore trovi nella chiusa il ristabilimento di un principio organizzativo, il ripristino di un "ordine", l'armonia (quand'anche posticcia) col tutto dell'opera. L'effetto finale è quello di una soddisfazione conoscitiva immediata che non necessita di ulteriori rielaborazioni.

Più che di un finale chiuso pare opportuno parlare di un finale **forte**, appagante nella sua capacità di saturare immediatamente le attese. E più che di finale aperto, in

¹⁹⁴ Ho proposto un'analisi dettagliata delle soglie conclusive più interne al romanzo in *A proposito di un finale senza morte. Le Confessioni di un italiano: appunti su struttura e significato dei finali romanzeschi*, «Intersezioni», 2/2003.

opposizione ad esso si dovrà parlare di chiusa **debole**, precisamente nel senso di una ‘gestione retorica’ delle attese del lettore implicito che destabilizza, invece di fissare, l’adesione emotiva. Tornerò diffusamente sulla distinzione, per adesso mi preme una precisazione.

Se è vero infatti che la chiusa nieviana offre un esempio di estrema organizzazione retorica e di completezza quasi didascalica, una forte adesione intellettuale ed affettiva da parte del destinatario può mobilitarsi anche a partire da strutture architettonicamente meno complesse ed esplicite, e forse in questo poeticamente più evocative.

Basti un esempio.

Il vastissimo affresco storico di Victor Hugo, *Les Misérables* (uscito nel 1862 ma scritto quasi interamente nel 1848), si chiude con breve pagina. O meglio, una volta che un lungo monologo del protagonista dal letto di morte, così tipico del romanzo romantico - luogo deputato, quello, ad una ricapitolazione degli eventi di una vita in prospettiva significativa – ha assolto a una funzione di *enumeratio*, ripercorrendo le tappe buie e i momenti felici della vita di Jean Valjean, si apre l’ultimo, brevissimo capitoletto (il sesto, del nono libro della quarta parte del secondo tomo):

«Il y a, au cimetière du Père-Lachaise, *aux environs de la fosse commune*, loin du quartier élégant de cette ville des sépulcres, loin de tous ces tombeaux de fataisie qui étalent en présence de l’éternité les hideuses modes de la mort, *dans un angle désert*, le long d’un *vieux mur*, sous un grand if auquel grimpent, parmi les chiendents et les mousses, les liserons, une pierre. Cette pierre n’est pas plus exempte que les autres des *lèpres du temps*, de la *moississure*, du lichen, et des *fientes d’oiseux*. *L’eau la verdit, l’air la noircit*. Elle n’est voisine d’aucun sentier, et l’on n’aime pas aller de ce côté-là, parce que l’herbe est haute et qu’on a tout de suite les pieds mouillés. Quand il y a un peu de soleil, les lézards y viennent. Il y a tout autour, un frémissement de *folles avoines*. Au printemps, les fauvettes chantent dans l’arbre.

Cette pierre est toute nue. On n’a songé en la taillant qu’au nécessaire de la tombe, et l’on n’a pris d’autre soin que de faire cette pierre assez longue et assez étroite pour couvrir un homme.

On n’y lit aucun nom.

Seulement, voilà de cela bien des années déjà, une main il y a écrit au crayon ces quatre vers qui sont devenus peu à peu illisibles sous la pluie et la poussière, et qui probablement sont aujourd’hui effacés:

Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange
Il vivait. Il mourut quand il n’eut plus son ange;
La chose simplement d’elle-meme arriva,
Comme la nit se fait lorsque le jour s’en va. »¹⁹⁵
(corsivi miei)

¹⁹⁵ Questi ultimi versi furono composti dall’autore il 30 giugno 1861, com’egli stesso siglò. Cfr. V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1951, p. 1486.

Se c'è qualcosa che evidentemente intenerisce e quasi strazia il lettore a quest'ultima scena è l'abisso che si apre tra la nuda e selvatica semplicità della tomba e la grandezza dell'uomo che quel sarcofago custodisce. E attraverso quale strategia (retorica, certo) il narratore produce un tale effetto di *pietas* e commozione? Vicino alla fossa comune, in un angolo deserto, lungo un vecchio muro pieno di muffa, corrosa dalle crepe del tempo, fatta verde dall'umidità e nera dall'aria, popolata da lucertole ed erbacce, c'è una pietra. In questo primo passaggio è la figura della gradazione ad accrescere il ribrezzo prodotto dalla descrizione del sordido luogo, quasi uno *zoom* fotografico che impietosamente si avvicina, restringe lo spazio e mette a nudo i dettagli stomachevoli, ingenerando, in un crescendo, aspettativa ed enfasi intorno all'elemento centrale, soggetto grammaticale della frase che arriva solo alla fine: la pietra tombale. Un procedimento di accumulazione sovraccarica di elementi 'in decomposizione' tutto ciò che è intorno. Il secondo movimento introduce, poco a poco, elementi di luce e vitalità (il sole, l'avena selvatica, la primavera, gli uccelli che cantano) che intensificano il primo piano sulla tomba anonima, fino a mettere a fuoco la quartina di versi quasi fatta illeggibile dalla polvere e dalla pioggia. Il passaggio lirico porta a compimento un percorso di amplificazione complesso, da un lato una gradazione che accresce negativamente l'elemento finale (più è disgustoso ciò che sta intorno alla pietra tombale più questa sarà umile), dall'altro, per una sorta di enfasi inversa, quella gradazione e quell'accumulo intendono più di ciò che dicono: più è umile il sepolcro più è grande l'uomo. Il testo poetico suggella, nella semplicità spoglia dei suoi versi, questo percorso dal basso verso l'alto.

Basta qui l'effetto di accumulo di elementi miseri e pietosi, basta una *climax*¹⁹⁶ rovesciata che toglie ogni magniloquenza alla celebrazione dell'individuo per fare della pietra tombale di Jean Valjean una potente metafora che, a scapito di ogni verosimiglianza – come è possibile, infatti, che Cosette e Marius abbiano mancato di dare più degna sepoltura al genitore? E perché non rendono mai visita alla tomba? Chi ha scritto quei versi a matita? - garantisce una commovente esplicitzza semantica, così assicurando un sentimento di stabilità e appagamento nel destinatario, quella reazione di adesione immediata, entusiastica, enfatica e pienamente commossa del lettore al programma tutto del testo.

¹⁹⁶ Quintiliano definiva l'amplificazione la struttura portante della conclusione.

La *peroratio*, scriveva Le Gras (1672)¹⁹⁷, è il luogo dove le passioni, “*maitresses voilées de l’eloquence*”, si consumano e si compiono e tutta l’eloquenza sta nell’elevare e nell’ingrandire, nell’abbassare e nello smorzare: tutta l’eloquenza sta nell’amplificazione, vero motore delle passioni. La *peroratio* deve racchiudere tutto ciò che c’è di grande e di sublime ed è perciò dalla perorazione che si distingue il perfetto oratore¹⁹⁸. Come l’esordio, che fa intravedere le passioni, la conclusione ha in mente l’uditorio, ne trasferisce punto di vista e attese nello stesso corpo del discorso e quelle passioni deve completarle e condurle alla loro soddisfazione. Così, mentre la narrazione si rivolge allo spirito e alla ragione del suo destinatario, esordio e conclusione si indirizzano al cuore.

Ora, il romanzo realista-naturalista coltiva nel suo seno la rivolta a questo teorema e recupera la conclusione allo spazio dello spirito e della ragione del destinatario. Tutti gli strumenti adeguati a ottenere una coesione finale tra punto di vista del testo e del destinatario vengono allora abbandonati allo scopo di costringerlo ad interrogarsi sulla dinamica causa-effetto delle cose: condizione fondamentale che il testo naturalista si impone è sottolineare l’atto di lettura come atto responsabilmente ermeneutico.

Sarebbe forse superfluo inserire a questo punto esempi testuali, visto che l’analisi di un *corpus* ricco e preciso sarà al centro del prossimo capitolo, tuttavia, almeno per mettere subito a fuoco la distanza di un modello quale quello che abbiamo appena descritto con lo schema più tipico del romanzo naturalista citerò almeno la chiusa di *Pot-Bouille*, decimo romanzo del ciclo Rougon-Macquart:

«Julie, les bras nus, tout saignants d’un turbot qu’elle vidait pour le soir, était revenue s’accouder près du valet de chambre. Elle haussa les épaules et conclut par cette réponse philosophique : - Mon Dieu ! mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d’aujourd’hui, qui a fait l’une a fait l’autre. C’est cochon et compagnie.»¹⁹⁹

Nessuna traccia – nemmeno nel paragrafo che precede quello citato - di sintesi che riproponga al destinatario le questioni principali della narrazione; nessuna ombra di enfasi o degli altri modi dell’*amplificatio* volti a commuovere il lettore. Semmai un ostentato sbiadimento del tono retorico, un disinvolto abbassamento ironico del contesto

¹⁹⁷ Citato da A. Kibedi Varga, *Rhétorique et littérature, Etudes de structures classiques*, Didier, Paris, 1970, p. 79.

¹⁹⁸ *ibidem*, e cfr. pp. 163-179.

¹⁹⁹ E. Zola, *Pot-Bouille*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1964, t. III, p. 386.

fatti apposta per lasciare il lettore con un palmo di naso: che significa questa chiusa sordida? Come trovarvi appagamento? C'è, e se c'è qual è esattamente il messaggio con cui assentire?

Bisogna allora fare una prima distinzione tra l'effetto di adesione immediata che un testo genera, producendo quindi una chiusura forte ed enfatica (si pensi appunto a uno dei romanzi di Sue, al romanzo di Nievo o a quello di Hugo, solo per citare i casi che abbiamo analizzato, ma non mancheranno esempi da scegliere nel *corpus* del naturalismo stesso) e l'effetto di adesione sospeso, prodotto da conclusioni che rinunciano a schemi retorici riconoscibili, che si sottraggono alle regole di genere, che innovano i modelli storico-letterari e che, in generale, smantellano l'esibizione del finale.

C'è, evidentemente, da fare i conti con la messa al bando di una *forma* riconoscibile della fine. E soprattutto con una gestione dei tempi che guidano alla scoperta dei legami significanti del testo, il disvelamento del potere evocativo delle figure.

Entro questa seconda classe (ad adesione sospesa) bisognerà riconoscere quei testi che effettivamente rinunciano al consenso da parte del lettore e quelli che invece continuano a suggerire un'ipotesi forte di lettura del mondo, senza però renderla esplicita, ma conducendo il lettore su un percorso ermeneutico digressivo, che ne otterrà l'approvazione solo più tardi. La rinuncia all'adesione del lettore può essere infatti solo apparente perché spesso, oltre la novità dei modelli conclusivi, sbiaditi e banalizzati, il testo continua a proporre un sistema di valori e chiede un'adesione che per non essere immediata (o immediatamente perspicua) sembra negata.

Solo quando, alla fine dell'indagine interpretativa, il lettore si troverà nella condizione di non poter dire da che parte il testo si sia schierato, si potrà ammettere che l'adesione non rientrava affatto nel programma testuale e, pertanto, se davvero avrà bisogno di un messaggio ultimo sul mondo il lettore dovrà assumersene interamente l'elaborazione.

Si delinea quindi una scala di effetti possibili, di reazioni mobilitate nel lettore e inscritte nel testo: quella dell'appagamento immediato, quella dell'adesione ritardata e quella della perplessità sistematica, reazioni costruite dal testo a mezzo di precise figure che cominciamo già a mettere in luce e sempre più lo faremo nel prossimo capitolo.

Prima di delineare una tipologia delle chiuse romanzesche, un uso consapevole della retorica antica ci guida ad una impostazione del problema fondata su una dinamica

di azione (testuale) e reazione (emotiva) *iscritta* nel testo: sarà un definito *corpus* di figure retoriche a produrre nel destinatario implicito un sentimento di saturazione e di adesione più o meno appagante: effetti della fine, insomma.

Certo, altre questioni sono in gioco, soprattutto quella dello spazio della fine, ovvero del rapporto tra brano conclusivo e coerenza interna a tutto il testo: fin dalla prossima sezione, sul tempo e sullo spazio della chiusa, ci occuperemo di tali questioni.

Ciò che apparirà sempre più chiaro, tuttavia, è che alla base di un articolato spettro di effetti conclusivi c'è una profonda diversità nella rappresentazione e risoluzione delle forze in contrasto che agiscono nel testo. Le voci che portano argomentazioni diverse a cause in conflitto possono essere risolte in una potente figura di sintesi finale (come avveniva ne *La Princesse de Clèves*), lasciate apparentemente irrisolte, o, infine, affidate a un'apertura sistematica. Figure retoriche diverse presiedono a una gamma diversa di risoluzione delle ipotesi in conflitto aperte dal testo e a noi spetta riconoscere questo panorama di figure e strutture da cui dipende l'effetto emotivo del lettore, sospeso tra arcaico bisogno di un senso stabile e desiderio sempre più consapevole di una autonomia ermeneutica.

Già Orazio incoraggiava il poeta a lasciare sospesi alcuni luoghi del testo, affinché non tutto fosse finito e chiuso per una stessa forza, e ciò che è finito lo sembri ancor di più, proprio per certe negligenze volute e studiate. Molti secoli dopo, commentando Orazio, il retore francese René Rapin aggiunge che proprio i luoghi che appaiono meno chiusi e finiti del testo sono necessari alla poesia come l'ombra alla pittura:

«(l'art de la narration) ne doit jamais epuier toute la matière, pour laisser toujours quelque place aux reflexions naturelles du lecteur.»²⁰⁰

La teoria letteraria si iscrive così nel discorso sulle passioni che i retori antichi, così come gli umanisti della *Renaissance*, non cessarono di interrogare.

5. Soglie: per una road map della fine

Per quanto la recente critica abbia trascurato la cosa, dunque, l'organizzazione dell'*explicit* era stata attentamente codificata dalla retorica antica. E, tuttavia,

²⁰⁰ Père René Rapin, Riproduzione dell'ed. Muguet 1674, *Reflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* MDCLXXIV, p. 137.

nonostante gli esempi fatti sopra confermino una persistenza di quel codice ben oltre il genere dell'orazione giuridica, di fatto le situazioni che si danno nei testi letterari sono molto più eterogenee e certamente più complesse.

Il romanzo manzoniano, cui già rimandavamo sopra, mette in risalto un aspetto importante del nostro oggetto d'indagine: la diffrazione tra scioglimento della trama (al capitolo XXXVI col ricongiungimento dei due innamorati e la benedizione delle future nozze) e la vera conclusione, che arriva solo al capitolo XXXVIII. Nel discorso narrativo, in effetti, molto di più che in quello giuridico, si può porre il problema di una non coincidenza dei momenti che articolano la fase conclusiva, con una scansione dei vari passaggi più sfumata – e anche molto diluita sulla superficie del *plot*. Se, come sostiene Hamon, la percezione di un effetto di saturazione delle attese del lettore si dà nel momento della convergenza dei tre significati della parola *fine*, in quanto *fin*, *finition*, e *finalità*, è però impensabile concepire tale convergenza sempre come un fatto puntuale e non, anche, come effetto progressivo di un processo. Hamon scriveva:

«(...) il est certain que le problème de la fin du texte (sa clause proprement dite) est lié à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique, ainsi que du projet de l'auteur d'écrire un texte plus ou moins lisible, à l'information plus ou moins différée, et d'axer sa mise en œuvre sur tel ou tel élément de la communication – textes phatiques, conatifs, référentiels, etc), ainsi qu'à celui de sa *finition* (au sens traditionnel de «clôture», de coherence interne, de «fini» stylistique et structurel – comme on parle de la *finition* d'un objet manufacturé, d'un bricolage, ou d'un produit artisanal. »²⁰¹

Se la *fin*, infatti, può coincidere col passaggio ultimo del testo e la *finition* con l'effetto di coesione stilistico-strutturale che si costruisce lungo tutto l'asse diacronico del testo, la *finalité* è momento ben più difficile da isolare²⁰². Dove inizia questo processo che realizza il *telos* del testo? Come descriverlo nei suoi sviluppi e dove segnare il suo arresto?

Si tratta di una domanda che ci poniamo in queste pagine anche rispetto a quei romanzi che affidano la chiusa a un discorso conclusivo serrato e ben riconoscibile nei suoi effetti, che occupa precisamente la porzione finale del testo. Ne *Le Confessioni di un italiano*, ad esempio, abbiamo messo in evidenza una *fine* ampiamente articolata e

²⁰¹ cfr. P. Hamon, *Clausules*, cit. p. 499.

²⁰² Anche A. Kotin Mortimer ha affrontato in più occasioni il problema della *clôture* come problema della *finalité* di un testo, cfr. *Narrative Finality*, in *Studies in 20th century Literature*, 1981, iss. 2, pp. 175-195. Su questi presupposti, nel suo intervento di maggior respiro, ha elaborato una tipologia fondata su modelli tematici. Cfr. *La clôture narrative*, cit

rispondente alle principali esigenze di una *peroratio* (sintesi, *miseratio*, sentenza finale). E tuttavia non abbiamo detto tutto, precisamente perché la chiusura di un testo è il risultato di una operazione più vasta che rimanda agli equilibri delle istanze in gioco, appunto.

E' proprio qui, mi sembra, che la teoria della *clôture*, fondata sull'interazione dei tre parametri – *fin*, *finition*, *finalité* – può utilmente combinarsi con quell'approccio che vede nel testo letterario un campo di forze in scontro e il terreno di un possibile compromesso. La *clôture* così intesa è appunto un processo dinamico e continuo, che comincia dal titolo stesso dell'opera e trova, sulla soglia finale, non solo la sua definitiva sanzione ma anche la spinta a un processo di rilettura dell'organizzazione tutta del testo che ne fa emergere la rete di rapporti tematico-strutturali.

Di qui anche il grande rilievo strategico da darsi alla frase finale, fatto trasversale ai generi se la poesia vi ha dedicato grande attenzione. In epoca di forte codificazione²⁰³, Federigo Meninni nella sua teoria del sonetto (1678)²⁰⁴ registra che sin dal Petrarca molti componimenti si chiudono con sentenze, perché alla sentenza appartiene la moralità e con questa il componimento può terminare *gravemente*, ovvero con nota sublime degna di plauso. Il Meninni redige perfino un censimento delle figure che più frequentemente compaiono nei sonetti ad enfatizzare la fine, distinguendo tra figure (*argutezze*) che danno una nota umile, temperata o sublime. E a Tasso, che vorrebbe rinunciare alle acutezze in chiusa per non assuefare il lettore alla sorpresa finale, risponde:

«le ferite delle acutezze sono desiderate, anzi aspettate, benché nel modo inaspettate; dunque quando il lettore le sta aspettando nel fine per l'uso che ne ha, e non le ritrova, resta per così dire ingannato e privo d'un doppio diletto, cioè dell'arguzia e del desiderio d'aspettarla.»²⁰⁵

E invoca l'inaspettata conclusione, la quale «oltre modo rende vaghi i sonetti»²⁰⁶.

²⁰³ Per un panorama esaustivo, almeno della vasta produzione cinquecentesca, si veda *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a c. di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, II. Voll.

²⁰⁴ F. Meninni, *Ritratto del sonetto e della canzone*, a c. di C. Carminati, Lecce, Argo, 2002.

²⁰⁵ *ibidem*, p. 84.

²⁰⁶ A meno che l'artista non sia - come teme James in *The Art of fiction* - un medico sadico che priva il paziente di tutto ciò che più gli piace: «The ending of a novel is, for many persons, like that of good dinner, a course of dessert and ices, and the artist in fiction is regarded as a sort of meddling doctor who forbids agreeable aftertastes.»

La teoria, proprio a partire dall'effetto di sorpresa ingenerato dalla sentenza finale, si è posta la questione ben più vasta del condizionamento delle aspettative di un lettore già familiare con certe strutture letterarie, aspettative condizionate non solo sul piano dello sviluppo tematico, ma proprio quanto alla prevedibilità del punto e della natura della conclusione. Ma la Herrnstein Smith, nel suo studio sulle strutture del sonetto – riconosciuto, nella poesia occidentale, come la forma poetica più codificata e, forse, la più familiare al lettore - precisa:

«Our pleasure in a poem does not consist in having all our expectations gratified but, on the contrary, that the effective power of poetry lies in what it can do with those expectations. »²⁰⁷

La questione – che il Meninni anticipava, ponendola però su un piano meramente estetico – è complessa perché implica la domanda se la familiarità con una conclusione convenzionale attenui, presso il lettore, l'effetto di chiusura e induce a chiedersi se il sistema d'attesa generato alla prima lettura di un testo (che sia lirico o in prosa) possa rimanere lo stesso a una seconda lettura: fino a che punto la risposta al testo è condizionata dalla nostra precedente esperienza, dal sapere che cosa sta per succedere²⁰⁸? La Herrnstein Smith insiste sul fatto che, nonostante questo condizionamento sia innegabile, esso è in realtà meno importante di quanto si possa di primo acchito supporre. E questo precisamente perché la conoscenza specifica di un'opera non può mai essere completa abbastanza da andare oltre il sistema di attese creato, *di volta in volta*, dalla struttura del testo in sé: non soltanto perché c'è la naturale tendenza a rimuovere ciò che già sappiamo per il piacere di assaporare ciò che avevamo portato meno a coscienza, ma anche perché nuove aspettative si generano nel lettore a partire da nuove esperienze extra-letterarie e queste esperienze ne influenzeranno le attese, a prescindere dalla familiarità ch'egli abbia col testo²⁰⁹. Il che vuol dire anche che connessioni e somiglianze possono sempre illuminarsi all'improvviso e il lettore può riconoscere principi strutturali anche a successive letture:

²⁰⁷ B. Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, cit., p. 110.

²⁰⁸ La domanda è pertinente anche al piano formale, non soltanto sul fronte dell'intreccio.

²⁰⁹ B.Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, cit., p. 55.

«each reading is, in a sense, a new and unique experience, the quality of which continues to depend as much upon the relation of the poem's structure to *all* our experience as upon our previous experience with that poem or others like it in form. »²¹⁰

Queste considerazioni presuppongono, evidentemente, un approccio al problema della fine come attraversamento di una struttura complessa, come processo nella diacronia del testo e non solo come luogo ultimo. Quello che la Herrstein Smith chiama “*retrospective patterning*”²¹¹ è proprio il processo di ri-adequamento delle attese che il lettore mette in atto ad ogni nuovo frammento testuale che, parte di una catena semantico-formale, costringe non soltanto a ri-orientare le nostre aspettative relativamente ai futuri anelli della serie testuale, ma a riassetare la nostra percezione di quelli precedenti. La frase finale costituisce proprio il limite oltre il quale il *pattern* non è più modificabile.

Sulla questione di una riconoscibilità del luogo della fine materiale del testo, già all'Aristotele della *Poetica* era chiaro un discrimine tra *lusis*, con cui si intendeva uno sviluppo di sequenze, e *telos* che invece era la scena ultima della tragedia²¹². Da una parte, dunque, il dipanarsi del nodo della trama, che è esso stesso scioglimento; dall'altro lato, in fondo al testo, il serrarsi di un altro nodo, quello della chiusa efficace e appagante. Immagine barocamente decostruzionista, se si vuole, per una distinzione in apparenza limpida e logica. Nei fatti, però, quando volessimo ritagliare lo spazio testuale dello scioglimento e soprattutto marcarne il margine iniziale, l'operazione potrebbe rivelarsi assai arbitraria: dove si segna il confine tra lo sviluppo della trama e il suo cominciare a sciogliersi e a risolversi? Il testo segnala esplicitamente al lettore il passaggio verso la fase conclusiva? E quali sono i mezzi per annunciare l'attraversamento di una soglia oltre la quale non ci sono più gli infiniti possibili dell'avventura ma la tranquilla navigazione verso il porto d'arrivo? Una frase, un paragrafo, un capitolo, un segmento qualsiasi del testo, o forse un punto strategico, un procedimento retorico? Come si presenta – se si presenta - e dove si colloca l'interruzione della continuità che marca il margine?

²¹⁰ *ibidem*, p. 56.

²¹¹ *ibidem*, p. 13. Gli esempi adottati dalla Smith sono estrapolati dalle catene alfabetiche usate nei test per valutare il quoziente di intelligenza, dove si distingue tra serie grafica e serie sonora (quindi tra spazio e tempo) e tra chi padroneggia la lingua e chi no.

²¹² Aristotele, *Poetica*, 1456a, trad. it., a c. di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998.

L'auspicio formulato in *Clausules*, affinché la questione dello spazio della fine fosse prima o poi esplorata con attenzione, ha trovato soddisfazione vent'anni dopo quell'inaugurale articolo, quando Larroux, nel già citato *Le mot de la fin*, ha gettato le basi per una descrizione dell'oggetto in questione, operando tanto su un concetto di clôtüre come programma del testo e successione logica di operazioni da compiersi sulla sua interezza, quanto su clôtüre intesa come ultimo brano, riconoscibile e potenzialmente autonomo²¹³. Lo studioso francese ha posto con rigore il problema della "materialità" della fine: fondandosi su un principio di *eterogeneità* (il brano della fine è riconoscibile perché introduce a un qualche livello una identità alternativa a ciò che viene prima) e in vista di descrivere un apparato di strategie di clôtüre, ha lavorato a delimitare la porzione finale di testo, la sua organizzazione interna e la sua correlazione con le altre parti. Più precisamente, Larroux ha riflettuto sulle modalità attivate dal romanzo per:

- delimitare (con scansioni, segnali demarcatori, soglie),
- organizzare (articolando scioglimento, epilogo e frase finale),
- annunciare (con frasi esplicite, disomogeneità, ridondanze),
- accentuare (investendo o no di enfasi il messaggio finale)

la sua Fine.

A partire da quel confine esterno che è il punto finale e attraverso il riconoscimento di segnali demarcatori lo studioso arriva a precisare lo spazio di testo corrispondente alla fine e a sottolinearne le partiture interne. Ma se, negli snodi fondamentali, la ripartizione di Larroux ripropone – perfino inconsapevolmente - un sistema che già abbiamo visto agire nel discorso antico destinato al tribunale, le funzioni di ciascun elemento si complicano.

Nel sistema-fine proposto da Larroux, *la fin est avant la fin*, ovvero, come già in Aristotele - e non invece nella retorica del discorso forense - si riconosce l'importanza sul piano *narrativo* di un complesso e articolato processo di avvicinamento alla conclusione, lo **scioglimento**. Se l'orazione antica si limitava a un sommario dei principali fatti, per arrivare concisamente alla tesi finale, il discorso narrativo ha il problema di una trama che deve essere verisimilmente ricomposta, in una operazione risolutiva su fronti molteplici: quello tematico, quello strutturale e formale, quello enunciativo. E' pur vero che nel discorso narrativo permane – e lo abbiamo visto molto chiaramente nella chiusa del romanzo nieviano – la 'forma sommario', tuttavia, oltre

²¹³ *ibidem*, p. 225

questa funzione di ricapitolazione dei fatti Larroux ne identifica una seconda che, all'interno del genere romanzesco, andrà assumendo una valenza sempre maggiore e che, in certo romanzo naturalista, finirà coll'assorbire la chiusa *tout court*. A livelli diversi di intensità, infatti, l'**epilogo**, comporterà uno squarcio di luce sul tempo successivo ai fatti narrati²¹⁴:

«L'epilogue est un discours postposé, de l'information surajoutée à ce que l'on vient de dire, cela conformément à l'étymologie (du grec *epilegein* : dire en outre, ajouter).»²¹⁵

Larroux insomma mette in evidenza il fatto che nel discorso narrativo l'epilogo non solo riassume ma può apportare qualche informazione supplementare, che comunque non rimetterà in discussione lo scioglimento già raggiunto. Come effetto dello scioglimento, l'epilogo si collocherà, allora, in una posterità rispetto a quello (di qui il frequente uso del tempo presente e il ricongiungimento dei fatti narrati col tempo della narrazione), anche per questo occupando uno spazio autonomo e riconoscibile (talvolta anche sul piano grafico) nel *corpus* del testo.

L'ultimissima tappa di quest'articolazione interna è quella **sentenza finale** di cui già parlavano gli antichi, e che abbiamo detto essere così decisiva per la riconoscibilità del modello di riferimento.

A questi snodi andrebbe, a mio parere, aggiunta la *méditation finale*, che Larroux ascrive invece ai procedimenti di accentuazione²¹⁶. Espressione così tipica della chiusa romanzesca, almeno fino a una certa data, questo snodo del testo mi pare da qualificarsi piuttosto che come tecnica di enfasi, come passaggio autonomo, anticipazione più vasta della sentenza finale (che talvolta comprende o sostituisce).

Si tratta di uno spazio specifico che la retorica antica faceva coincidere o, se si vuole, limitava alla sentenza finale. Del resto le esigenze del discorso forense erano altre, giova sempre ricordarlo, e parte delle argomentazioni atte a questo scopo restavano comprese nella *miseratio*. Nel discorso narrativo, invece, la morale finale copre spesso un segmento autonomo che assolve alla puntuale funzione di assumere nel testo l'interpretazione stessa. Il peso di tale funzione interpretativa potrà essere affidato a un personaggio, ma più scopertamente può intervenire il narratore, quando l'autore

²¹⁴ Già nell'esempio nieviano, in effetti, il penultimo passaggio del brano finale si risolveva in una proiezione nel futuro.

²¹⁵ G. Larroux, *Le mot de la fin*, cit., p. 153.

²¹⁶ *ibidem*, pp. 92 sgg.

stesso non prenda la parola per suggerire un'interpretazione, imporre un punto di vista ideologico, iscrivere il testo entro un sistema di pensiero. Lo spazio di collocazione di tale passaggio può variare, ma ciò che rileva è che in taluni casi esso si esibisce in tutta la sua autonomia e consapevolezza, rifiuta di fondersi nello scioglimento o nel sommario, di mascherarsi dietro la frase finale, per fare invece bella mostra di sé:

« Grazie a tutte queste circostanze, il generale, poco dopo le nozze della figlia, permise al figlio di tornare a Northanger e di là lo fece messaggero del suo consenso, molto cortesemente espresso in una pagina piena di vuote manifestazioni di stima per il signor Morland. L'evento che quel consenso autorizzava non tardò: Henry e Catherine si sposarono, le campane suonarono e tutti sorrisero; e poiché questo accadde entro un anno dal loro primo incontro, si potrà vedere come i tragici ritardi dovuti alla crudeltà del generale non li ferissero a lungo. *Iniziare una perfetta felicità all'età rispettiva di ventisei e diciotto anni non è cosa da poco; e poiché sono convinta che l'ingiusta interferenza del generale, ben lungi dal minacciare davvero la loro felicità, sia stata piuttosto tale da favorirla, approfondendo la loro reciproca conoscenza e rendendo più forte il loro affetto, lascio decidere a chiunque sia interessato alla cosa se la tendenza di questo libro sia di raccomandare la tirannia paterna o di premiare la disobbedienza filiale*». ²¹⁷ (corsivo mio)

Siamo alla chiusa de *L'abbazia di Northanger* (1818): alla prima parte del brano - un tipico sommario che segue le brevi pagine dello scioglimento e riassume in qualche linea gli eventi di diverse settimane - segue la notizia, così piacevolmente concisa, dell'avvenuto matrimonio, che mette fine alla trama. Quindi, a chiudere tutto, l'appello al lettore e l'interpretazione, estroversa e marcata, suggerita dall'autrice.

Del resto, se parliamo di esplicitazione della morale finale pensiamo senz'altro a quei testi in cui più forte è la presenza del narratore onnisciente - se non dell'autore stesso - che interviene di frequente con riflessioni e commenti; pensiamo cioè, soprattutto, al romanzo settecentesco che può deliziarci proprio per la sfumatura così spesso volte ironica di questi immancabili interventi (da Fielding a Sterne, passando per il romanzo illuminista francese). Ora, la tradizione anglosassone, molto più di altre, resta sotterraneamente fedele a questo tipo di voce se Jane Austen, perfino nell'uso dell'indiretto libero ²¹⁸ continua a farsene interprete, e nemmeno Thomas Hardy, il più vicino al naturalismo tra i maggiori romanzieri britannici ²¹⁹, ha mai veramente

²¹⁷ J. Austen, *L'abbazia di Northanger*, trad. it. Milano, Mondadori, 2005, p.220.

²¹⁸ cfr. F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., p. 719.

²¹⁹ A questo proposito si dovrebbe almeno citare un altro nome, ovvero quello di Henry Gissing, più giovane di quasi vent'anni rispetto ai maestri del realismo della "generazione del '40".

rinunciato ad una voce narrante onnisciente e ad una presentazione *raccontata* invece che *mostrata*. Di volta in volta assunta dal personaggio (si pensi alla morale elaborata da Levin a chiusa di *Anna Karenina*), dal narratore (semmai anche in regime d'ironica condivisione di responsabilità coi personaggi, come fa quello manzoniano) o dall'autore senza nessun complesso, l'istanza didattica ritaglia nella chiusa uno spazio testuale autonomo tanto rispetto allo scioglimento narrativo quanto al sommario e può configurare una ulteriore forte cerniera interna all'unità finale. Charles Grivel ha parlato di "chiusa parlante" ogni qual volta un finale narrativo, non limitandosi a ricondurre all'ordine le deviazioni della trama, impone alla pluralità dei lettori un significato esplicito, riaffermando una relazione di forza tra romanzo e ideologia²²⁰.

Ora, le cose sono molto diverse per il naturalismo, giacché l'estetica della *tranche de vie* comporta conseguenze strutturali e semantiche fondamentali sotto questo aspetto. Da una parte, l'assenza di un *cadrage* determina l'assenza di una struttura significativa (qui nel senso di ideologico) *di per sé*; d'altra parte l'assenza di voce d'autore non permette di rendere esplicita la morale alla fine della storia. Tutto allora è rimesso all'operazione ermeneutica del destinatario. Sarà, dunque, proprio l'organizzazione (in quanto *dispositio*) della materia narrativa e del patrimonio di figure stilistiche che scioglierà i conflitti in gioco nel testo, portando così alla luce una morale interna alla storia.

Scioglimento, epilogo, morale e sentenza finale sarebbero allora i quattro momenti possibili²²¹ di una più vasta parte di testo che chiamiamo, nel suo complesso organizzarsi, *Fine*.

Certo: «Tous les événements sont enchainés dans le meilleur des mondes possible», afferma sonoramente Pangloss nella chiusa del *Candide* volteriano, ed è perciò arduo dire quando, risalendo all'indietro, il lungo viaggio di Candide sia cominciato a finire per il meglio. E tuttavia è possibile anche per noi "*cultiver notre jardin*" e riconoscere nella prassi dell'analisi testuale quelle cerniere che permettono di isolare il discorso della fine, il punto in cui si avviano a completamento i nessi della

²²⁰ C. Grivel, *Production de l'interet romanesque*, La Hague-Paris, Mouton, 1973, pp. 197-205. Ma cfr anche G. Larroux, *Le mot de la fin*, cit., p. 96.

²²¹ Perciò non necessariamente *tutti sempre* presenti nel testo: ciò che conta è, però, distinguerli come snodi autonomi.

trama e si condensano i contenuti del messaggio. E' l'operazione che in modo esaurientemente articolato Larroux ha compiuto, e alla quale perciò rimando.

5.1 Epiloghi

Certamente la scansione in parti o capitoli organizzati in successione numerica o, talvolta, titolati - '*Conclusione*', '*Finale*', '*Epilogo*' – costituisce lo strumento più agevole all'individuazione di una soglia che delimiti lo spazio della fine, l'ultimo luogo di articolazione narrativa che può, talvolta, comportare un cambiamento di regime rispetto a ciò che precede. Non meno eloquente Dickens, maestro degli annunci espliciti, taglia corto con una sola frase e d'autorità marca la sezione finale di *Oliver Twist* (1838) all'inizio dell'ultimo capitolo:

«Il destino dei protagonisti di questo racconto è quasi compiuto. Il poco che resta sarà detto in due parole.»

Ma bastano perfino scarse battute, semplici avverbi, proprio come quell'«Enfin» che nel romanzo di Madame de Lafayette chiude ogni possibile rilancio della trama. O, addirittura, un più implicito a capo di paragrafo - il celeberrimo bianco²²² che stacca dalla trama la doppia conclusione dell'*Education sentimentale* – o, infine, un'incrinatura di omogeneità su fronti specifici: ecco che una lettera, un articolo di giornale, la nota dell'editore possono dare soluzione all'ultima pagina di un romanzo e, con la rottura di un'uniformità di genere, creano un effetto di realismo documentario che avvicina il testo al contesto del lettore²²³. Procedura sfruttata spesso nel romanzo pseudoautobiografico o, più in generale, a narratore omodiegetico, permette un veloce resoconto degli ultimi eventi, necessario talvolta a chiarire l'identità della voce narrante.

²²² Gérard Genette ha ricordato la passione di Proust per quel cambiamento di tempo narrativo (che precede il famosissimo attacco *Il voyagea*), non riconosciuto però come ellissi ma come accelerazione «(...) Ici un “blanc”, un enorme “blanc” et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades, (...) extraordinaire changement de vitesse sans préparation. », in ID. *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 132.

²²³ Già Larroux ricordava, tra gli esempi possibili, la lettera che chiude *Le lys dans la vallée*, in cui la frattura di continuità è data dal mutamento di genere ma – aggiungerei - con in più il ribaltamento dei ruoli di detinatore-destinatario interni, che mette in scena il dialogo tra destinatario e destinatario esterni al testo. Cfr. H. de Balzac, *Le lys dans la vallée*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1978, t. IX, p. 1227.

Nell'ultimo, brevissimo capitolo di *Moby Dick* (1851), l'*Epilogo*, la demarcazione della soglia passa invece per una scelta grafica:

«Sostenuto da quella bara, per quasi tutto un giorno e una notte, io fluttuavi su un oceano morbido e simile a un canto funebre. I pescecani disarmati mi si muovevano intorno come se avessero lucchetti alla bocca: i selvaggi sparvieri marini passavano coi becchi inguainati. Il secondo giorno una vela si avvicinò, si avvicinò di più, e finalmente mi raccolse. Era la "Rachele" che incrociava fuori rotta, la quale ritornando sui suoi passi alla ricerca di un figlio perduto, trovò soltanto un altro orfano.

Finis.»²²⁴ (corsivo non mio)

Il corsivo, rilevante cambiamento di regime grafico rispetto a tutto ciò che precede, sembra segnalare quest'ultima parte del testo come un'aggiunta esterna, voce ormai fuori dal tempo della trama, voce di un superstite salvato per volere supremo ("pescecani disarmati mi si muovevano intorno e sparvieri dai becchi inguainati"), che parla da un imprecisato *altrove* rispetto ai fatti narrati, un testimone cui resta voce per adempiere la profetica citazione da Giobbe messa in epigrafe («*E soltanto io mi sono potuto salvare per annunziartelo*») e spegnersi poi nella parola *Finis* che sigla il bianco della pagina.

Attraversata la *soglia*, si entra in uno spazio testuale che deve risolvere l'articolazione tra testo e realtà, restituire al destinatario la misura del tempo che l'atto di lettura aveva sospeso. Nella regia di questa problematica comunicazione tra un dentro e un fuori sta la possibilità per il testo di vincolare, gestire e integrare le attese del lettore in vista di un effetto finito stabile e forte.

Nell'accingermi a una carrellata di esempi che permetteranno una prima scrematura, voglio anticipare una considerazione che mi pare centrale a una futura proposta tipologica. Considerazione che, in realtà, si risolve in una semplice ma importantissima distinzione, per cui parlare di finale aperto *non* equivale a parlare di finale debole.

E' intuitivamente chiara l'efficacia di una tale distinzione. La possibilità che un epilogo apra alla contemporaneità dei personaggi, ad una anticipazione o a una sospensione sul loro futuro, oppure che, sul piano del discorso e non del racconto, si conceda una riflessione attualizzante, non implica affatto una particolare sospensione ermeneutica. Anzi, molto spesso una proiezione in avanti è fatto troppo ingombrante per non rischiare il condizionamento della cooperazione del lettore. Ma, dato che la

²²⁴ H. Melville, *Moby Dick*, trad. it., Milano, Mondadori, 2005, p. 682.

questione si è posta perfino a cominciare dal finale aperto dell'*Iliade*, di un'apertura che non coincide con l'incompiutezza e «non preclude un senso soddisfacente di integrità»²²⁵, mi sembra curioso che la critica sulla *clôture* non abbia insistito su questo aspetto. In particolare, mi domando come mai più o meno tutti gli studi sulla chiusa naturalista sembrano ignorare la ricaduta fecondissima di questo distinguo nell'analisi dei testi relativi. Solo Armine Kotin Mortimer, intuendo uno scarto notevole fra i due concetti, ha proposto di limitare al piano dell'enunciato l'effetto "aperto", che si identificherebbe, quindi, con il verbo al futuro. Ma la considerazione della studiosa si limita a quei testi che finiscono arrivando al presente della scrittura²²⁶. Le cose sono, per la verità, un po' più articolate.

Per cominciare a delineare questo spartiacque bisogna partire dalla *lusion*.

Un primo tipo di scioglimento è tutto orientato sul fronte narrativo, allorché, compiutasi la trama, il mondo dell'immaginario è chiuso *evitando ogni comunicazione tra questo e l'universo del lettore*. Così, ad esempio, in epiloghi espliciti e compatti, sono organizzati i finali dei romanzi di Hardy. Così vanno così le cose in *Via dalla pazza folla* (1874). La *Conclusione* – cinque pagine - racconta delle risolutive nozze tra il pastore Oak e la sua padrona, la bella e indipendente Batsceba, con gli amici che a notte fonda vengono a festeggiarli sotto casa. La battuta finale veicola fortissimo il senso della morale della favola, tanto più forte in quanto citazione biblica:

«Sì, ritengo che le cose stiano in questi termini, disse Giuseppe Poorgrass, con un sospiro contento, mentre se ne andavano; - e gli auguro di trovarsi bene con lei; quantunque oggi io sia stato una o due volte sul punto di dire, col santo profeta Osea, nel mio solito stile biblico, che è una mia seconda natura: "efraim si è congiunto con gli idoli: lascialo stare. *Ma, per come vanno le cose, avrebbe potuto andar peggio; in conseguenza di che, mi sento riconoscente.*»²²⁷ (corsivo mio)

Una struttura essenziale che ritroviamo nel più vasto *Compimento* di *Tess dei d'Uverville* (1891), trentadue pagine e sette paragrafi per raccontare del ritorno dal Brasile di Angel, pentito per non aver saputo comprendere e perdonare la moglie Tess, sedotta prima del matrimonio dal "cugino" Alec d'Uverville. Angel nell'epilogo si mette alla ricerca della donna, nel frattempo costretta dagli stenti ad accettare la protezione perversa di Alec. Disperata per aver perduto Angel una seconda volta, Tess

²²⁵ Cfr. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il Romanzo*, cit., vol. II, p. 31.

²²⁶ A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, cit., p. 23.

²²⁷ T. Hardy, *Via dalla pazza folla*, trad. it. Milano, Garzanti, 2002, p. 444.

uccide l'amante e scappa con il marito rifugiandosi tra i boschi. Ma la fuga è breve e, fermatasi a riposare, Tess è catturata. L'ultimo paragrafo si apre con uno scorcio poetico della città di Wintoncester sul quale si staglia una coppia che avanza sulla strada principale, Angel e Liza-Lu, sorella di Tess, arrivati in città per l'esecuzione di lei. Sull'edificio pubblico s'innalza una bandiera nera:

«I due muti osservatori si chinarono a terra come in preghiera; e rimasero così per molto tempo, assolutamente immobili: la bandiera continuava silenziosamente a sventolare. Appena ne ebbero la forza, si levarono, si presero di nuovo per mano e continuarono il cammino.»²²⁸

Dalla trama sappiamo che Angel sposerà Liza-Lu, perché così aveva chiesto Tess durante la fuga, prima di morire, ma niente della chiusa lo ribadisce, se non quel proseguire il cammino mano nella mano. La chiusa narrativa basta a se stessa, nessun commento d'autore, nessuna morale della favola, nessuno sguardo lanciato oltre la soglia finale, verso un futuro. Nemmeno il fatto che i personaggi proseguano un cammino – e a ben vedere ne inizino uno insieme: del resto per Hardy la strada è un cronotopo simbolicamente irrinunciabile delle soglie testuali²²⁹ – proietta in avanti lo sguardo del lettore: quel sentiero li conduce 'in dissolvenza' verso l'oblio, fuori dalla storia e dalla curiosità del lettore, già sazio di un senso pieno e stabile.

Questo tipo d'epilogo coincide dunque perfettamente con lo scioglimento stesso della trama e la voce narrante non azzarda a uscire dalla cornice. L'effetto assicurato in principio è quello di una grande compattezza e stabilità: oltre la parabola negativa, nessuna domanda resta inevasa, nessun nuovo filone narrativo in sospeso, non una vaga anticipazione di futuro a intaccarne la solidità.

Spesso, però, le cose non stanno così. Sempre più accentuata infatti la volontà di gettare un ponte tra i fatti narrati e il presente della narrazione, per la necessità di ristabilire una cornice - l'identità, il tempo e il luogo dell'istanza narrativa (come avviene in *Moby Dick*); in altri casi per una vera proiezione sul futuro dei personaggi concentrata in sezioni apposite:

«A distanza di cinque anni, il guasto prodotto da quell'inondazione aveva lasciato poche tracce visibili sulla faccia della terra. Il quinto autunno fu ricco di biche d'oro, sorgenti in file serrate tra le siepi lontane; i moli e i magazzini sulla Floss di nuovo fervevano d'opere e risuonavano di voci concitate: chi

²²⁸ T. Hardy, *Tess dei d'Urbervilles*, trad. it, Milano, Bur, 2001, p. 462.

²²⁹ Il cronotopo torna sia nell'incipit de *Il Sindaco d Casterbridge* che in *Via dalla piazza folla* e chiude, appunto, il romanzo di *Tess*.

caricava chi scaricava, tutti pieni di speranza. E coloro di cui tocca questa storia erano ancora tutti vivi, uomini e donne: eccetto quelli di cui sappiamo la fine.»²³⁰

Il breve seguito di questa *Conclusion* a *Il mulino sulla Floss* (1860) ricuce la frattura tra il dramma compiutosi sul teatro del passato (la scandalosa passione di Maggie Tulliver, cresciuta nel mulino sulla Floss e l'inondazione che distrugge e purifica il villaggio) e la ripresa della normalità della quotidiana esistenza, in cui «la natura ripara le proprie devastazioni, ma non tutte»: la vita riprende («chi caricava, chi scaricava, tutti pieni di speranza»), il mulino è ricostruito e nel cimitero una nuova tomba viene eretta, quella di Maggie e suo fratello Tom. In bilico tra passato della tragedia e quotidiano ricominciare, il testo lancia addirittura uno squarcio *oltre* i fatti narrati:

« (...) e quella tomba era visitata in ore differenti da due uomini che ugualmente sentivano essere la loro più viva gioia e la loro più viva pena per sempre sepolta là dentro.

Uno dei due tornò a visitare la tomba con un dolce viso accanto al suo: *ma fu parecchi anni dopo.* »²³¹ (corsivo mio)

Certo il tempo verbale è ancora al passato («*fu* parecchi anni dopo») ma questo proprio perché è dalla logica del presente della narrazione che si sta parlando, con l'effetto di avvicinare sempre più la voce di chi narra e il tempo del mondo narrato.

Epilogo è anche il titolo dell'ultima sezione di *Guerra e pace* (1865-69), che nell'edizione italiana copre centocinque pagine ed è a sua volta suddivisa in due parti, sedici e dodici paragrafi numerati²³².

Come è stato notato dalla critica, in verità il romanzo ha un primo finale, narrativo, alla fine del quarto libro, il dialogo interrotto tra Nataša, e Marja; segue l'ultima sezione, centocinque pagine di cui poco meno della metà dedicate allo snodo delle vicende e incastonate da due lunghe riflessioni teoriche. Qui la voce narrante sta poco a

²³⁰ G. Eliot, *Il mulino sulla Floss*, trad. it., Milano, Mondadori, 2004, p. 630.

²³¹ *ibidem*, p. 630.

²³² Massimo Fusillo dedica particolare attenzione alla struttura tripartita del finale di questo romanzo, il primo, che definisce epico, è seguito da due epiloghi, uno narrativo, l'altro saggistico. Fusillo ricorda che Lukàcs diede un giudizio molto negativo di questo finale nella prima edizione – datata 1920 – del suo *Teoria del romanzo*, (p. 142) per poi ricredersene nella premessa aggiunta nel 1962. Cfr. M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in *Il Romanzo*, cit., vol. II, p. 31.

poco raggiungendo il suo presente («nell'odierna letteratura russa...», scrive quasi subito): siamo oramai fuori dalla trama, nell'attualità dell'interpretazione. Ma anche le pagine che chiudono la narrazione e fanno calare il sipario sui personaggi («Erano passati sette anni (...) Il matrimonio di Nataša, che nel 1813 aveva sposato Bezùchov, fu l'ultimo lieto avvenimento nella vecchia famiglia dei Rostòv.»²³³), non rinunciano ad aprire uno squarcio sul futuro: l'ultima scena dell'epilogo è un primo piano sul giovane Nikòlen'ka Bolkonskij che, al lume della sua lampada da notte si sveglia di soprassalto, spaventato e coperto di sudore. Ha sognato il padre:

« (...) E io studierò. Ma un bel giorno avrò finito; e allora lo farò. Prego Dio soltanto di una cosa: che mi accada quel che accadeva agli eroi di Plutarco, e farò lo stesso. Farò meglio. Tutti lo sapranno, tutti mi ameranno, tutti mi ammireranno.» (...) E mio padre? Mio padre! Mio padre! Sì, farò cose delle quali anche *lui* sarà contento...».²³⁴

L'ultima scena è insomma incentrata sull'erede designato, simbolo delle generazioni future, continuatore di quello spirito russo già incarnato da Andréj suo padre e da Pierre Bezuchov. E l'ultima scena si chiude con un progetto di vita, tutto al futuro (*studierò, farò, farò meglio, mi ameranno, mi ammireranno...*) che proietta Nikòlen'ka fuori dallo spazio del passato raccontato.

La seconda parte dell'epilogo, che comincia al rigo successivo, è già la riflessione inevitabilmente al presente dell'autore rivelato. Il rifiuto di una struttura organica impostasi per tutto il romanzo trova espressione anche nella fine, che rifugge appunto da un impianto aristotelico e si frammenta, così come la narrazione aveva abdicato a inizio e centro. Il presente della teoria, il futuro dei personaggi sottraggono la possibilità di ingabbiare una fine, al punto che l'ideologia delle pagine finali sa di non poter davvero fissare in norma astratta il flusso della Storia, il suo essere sempre al presente per gli individui che la vivono dal di dentro:

«L'oggetto della storia è la vita dei popoli e dell'umanità. Afferrare e abbracciare immediatamente con la parola, descrivere la vita non pure del genere umano, ma di un solo popolo, appare come una cosa impossibile. (...)»²³⁵

²³³ L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, p. 1333.

²³⁴ *ibidem*, p. 1380.

²³⁵ *ibidem*, p.1381

L'Epilogo di *Delitto e castigo* (1866), organizzato in due parti, racconta in venti pagine lo scioglimento della vicenda giudiziaria di Raskòl'nikov. L'interruzione di continuità col pregresso del testo è, per prima cosa, spaziale:

«*La Siberia*. Sulla riva di un largo fiume deserto sorge una città, uno dei centri amministrativi della Russia; nella città, una fortezza; nella fortezza una prigionia.»²³⁶

Lo spazio, dunque, è il primo segnale della fine: il testo ha attraversato molte soglie, oltre a quella geografica. Lo spazio per primo avverte che il tempo della trama è finito, con un procedere dall'esterno all'interno, dalle lande deserte e sconfinite alla clôtura spaziale della prigionia, dove i tempi si ricongiungono, il passato e l'oggi:

«In questa prigionia già da nove mesi è rinchiuso il deportato e galeotto Rodiòn Raskòl'nikov. Dal giorno del suo delitto è passato quasi un anno e mezzo.»²³⁷ (corsivo mio)

L'epilogo ripercorrerà, in un resoconto al passato, gli ultimi eventi giudiziari, le notizie dalla famiglia, il primo ambientarsi di Raskòl'nikov e Sonja, la morte spirituale e poi la resurrezione del prigioniero, ma il resoconto si fermerà presto giacché la voce ha raggiunto se stessa. Tutto lo spazio dell'analessi è stato percorso, il presente dei personaggi ha raggiunto quello del narratore:

«Ma qui già comincia una nuova storia, la storia del graduale rinnovarsi di un uomo, la storia della sua graduale rigenerazione, del suo graduale passaggio da un mondo in un altro, dei suoi progressi nella conoscenza di una nuova realtà, fino allora completamente ignota. Questo potrebbe formare argomento di un nuovo racconto; ma il nostro racconto odierno è finito.»²³⁸

Ciò che emerge da questa esemplificazione, oltre alla convivenza di due specie di epiloghi espliciti - l'una tutta incentrata sulla trama, volta ad annodare stabilmente le fila narrative e a neutralizzare la curiosità del lettore sul mondo narrato, l'altra aperta sul futuro dei personaggi - è l'attrazione del genere romanzo per le chiuse che tendono ad avvicinare il tempo della narrazione a quello del destinatario fino, talvolta, a introdurre il lettore nel presente della narrazione, o fino a spingere le figure della fantasia nel mondo reale, spesso proprio attraverso la mediazione della voce narrante. E quel che

²³⁶ F. Dostoevski, *Delitto e castigo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993, p. 635.

²³⁷ *ibidem*, p. 635

²³⁸ *ibidem*, p.654

conta è che questa apertura può benissimo convivere con conclusioni forti in quell'appagamento delle aspettative e in vista di una piena adesione emotiva

Ancora una volta: l'organizzazione tipologica di questi fenomeni non riuscirà mai a imbrigliare l'infinita possibilità di soluzioni e, perciò, di varianti irriducibili al sistema. Ecco perciò un esempio 'di confine'.

In *Tempi difficili* (1854), Dickens raccontava la storia dell'abbrutimento cui conduce un'educazione senza ideali e senza fantasia nel contesto di una società industriale alienante. Il ricco signor Gradgring ha represso tutti i fiori della spontaneità nell'infanzia dei suoi due figli, instillando nei loro cuori cinismo e indifferenza. La giovane Louise è andata in sposa al vecchio Bounderby. Il figlio maschio, Tom, impiegato presso lo stesso opportunistico fabbricante, commetterà un furto facendo ricadere la colpa sull'innocente Stephen Blackpool.

La soluzione è di particolare interesse, giacché, invece di portare *positivamente* a compimento le vicende dei protagonisti, le immagina in un futuro *ipotetico*:

«Il signor Bounderby chiuse la porta e restò in piedi davanti al fuoco, proiettandosi con la consueta foga nel proprio ritratto – e *nel futuro*.

In quale futuro? (...) Chissà se ebbe mai alcun presentimento del giorno in cui, cinque anni più tardi, Josiah Bounderby di Coketown sarebbe morto per strada di un colpo apoplettico e il suo prezioso testamento avrebbe dato il via a una lunga serie di litigi, ruberie, truffe, spregevoli esempi, scarsi benefici e un mucchio di controversie legali? Probabilmente no. Eppure il ritratto *avrebbe visto tutto questo*.

In quel medesimo giorno il signor Gradgring sedeva pensieroso nella sua stanza. E lui, *quanta parte del futuro vedeva?* Chissà se vide se stesso vecchio e canuto, (...) Probabilmente *riuscì a prevedere* tutto ciò, dal momento che conosceva i suoi uomini.

Ed ecco Louisa, la sera di quello stesso giorno, intenta a fissare il fuoco come un tempo, ma con un'espressione più umile e dolce. *Quanta parte del futuro poteva svelarsi ai suoi occhi?* Manifesti nelle strade, firmati con il nome di suo padre, che scagionavano il defunto Stephen Blackpool, tessitore, da ingiusti sospetti (...) Tutto questo lo vedeva chiaramente. *Ma il futuro?* Un'operaia di nome Rachel, che, dopo una lunga malattia ricompariva in fabbrica al suono della sirena (...) *Vide tutto questo Louisa? Questo sarebbe accaduto.*

Un fratello solo, lontano mille miglia (...) e poi una lettera scritta da una mano sconosciuta che annunciava "Morto di febbre in ospedale il tal giorno" (...) *Vide forse questo Louisa? Questo sarebbe accaduto.* Si vide forse di nuovo moglie, e madre, sorvegliare con attenta premura i figli (...) *Vide forse questo Louisa? Questo non sarebbe mai accaduto.*

Si vide invece amata dai felici bambini della felice Sissy; amata da tutti i bambini; ormai esperta del mondo infantile; convinta che nessuna leggiadra innocente fantasia vada disprezzata; impegnata con tutte le sue forze a comprendere anche i più umili fra i suoi simili (...) Si vide seguire questo cammino non per una bizzarria, un impegno, un senso di fratellanza o un legame di sangue, e nemmeno per seguire la moda o il costume, ma semplicemente perché era suo dovere farlo? *Vide tutte queste cose Louisa? Questo sarebbe accaduto.* »²³⁹ (corsivo mio)

L'interesse di queste ultime pagine del romanzo mi pare relevantissimo, e per molteplici ragioni. Innanzitutto perché si sviluppa in chiuse autonome, circoscritte entro due spazi bianchi, uno squarcio sul destino di ciascun personaggio, espressione forte di una necessità aristotelica - per la conclusione - di sciogliere tutti i fili della trama: la boriosa demenza del vecchio avaro Bounderby; l'isolamento pacificato di Gradgring; il ritorno di Rachel; la morte di Tom; il sacrificio di Louisa. In secondo luogo, perché una chiusa così concepita rappresenta bene l'arbitrio congenito a ogni chiusa: il racconto si interrompe qui, avrebbe potuto farlo poco prima o poco dopo visto che il destino dei personaggi è affidato solo a un'ipotesi visionaria - ma nella speciale visione dickensiana in cui ogni cosa deve avere una fine appagante, anche quella ipotetica deve esserlo. Poi, perché la scelta dello 'sguardo profetico' immette l'apertura sul futuro nel seno dell'epilogo, condizionandone la forma verbale stessa. Infine, perché assume esplicitamente l'aristotelico principio di verisimiglianza - causa-effetto- a norma dello scioglimento. In una specie di approccio deterministico *ante litteram* per Dickens la natura di ciascun individuo porta inscritta la sua evoluzione, così il signor Bounderby non solo non può ragionevolmente immaginare il momento e il modo della sua morte, ma non è neppure in grado - perché troppo accecato dalla presunzione - di prevedere il disastro che potrebbe scatenarsi all'apertura del proprio testamento; mentre Gradgring, non più così cieco "alle ragioni del cuore" e dell'immaginazione, dovrebbe non solo riuscire a prevedere il disprezzo dei suoi alleati politici di un tempo, perché «conosce i suoi uomini», ma potrebbe anche verisimilmente immaginarsi, «vecchio e canuto», difensore di sublimi ideali; Louisa, infine, non potrebbe davvero immaginarsi ancora moglie e madre, mentre più plausibilmente, sente il dovere di un sereno destino al servizio dei fanciulli, la cui fantasia riscatta le vite dominate dalla realtà delle macchine e protegge dall'aridità il cuore degli uomini futuri.

Ma c'è un'ulteriore ragione per cui questa chiusa ci pare notevole. C'è quell'appello al lettore affinché *ciascuno nel suo campo d'azione* faccia che tali cose accadano oppure

²³⁹ C. Dickens, *Tempi difficili*, trad. it., Einaudi, Torino, 1999, p. 357.

no. Un'esortazione enigmatica che possiamo certo leggere come metaforica speranza che ciascuno, come Louise, si impegni a proteggere il fiore dell'infanzia contro la cecità della realtà moderna. Un'esortazione che impegna il lettore, come uomo e cittadino, ad agire nella sua realtà presente:

«Caro lettore! *Dipende da te e da me se, nei nostri due campi d'azione, cose simili accadranno oppure no.* Adoperiamoci perché accadano! Con cuore più leggero potremo allora sederci accanto al focolare e osservare la cenere del nostro fuoco farsi grigia e fredda. »²⁴⁰ (corsivo mio)

E però quell'interpretazione non pare sufficiente, la lettera del testo ci starebbe come stretta (che senso avrebbero, in questa lettura, i due specifici campi d'azione?). L'invito potrebbe essere allora, più semplicemente, tutto interno all'operazione testuale e invocare una complicità precisa del lettore. Dickens ha provato a convogliarne le attese e l'immaginazione attraverso quegli ipotetici squarci di futuro. Adesso chiede esplicitamente *adesione* affinché il testo venga attualizzato in una direzione puntuale: «caro lettore, dipende da te e da me se, *nei nostri due campi d'azione, cose simili accadranno*», da me, se le scriverò rendendole credibili, da te se vorrai cooperare e con la tua intelligenza e le tue emozioni renderle vere nella tua immaginazione.

Come risponderà il lettore? Quale effetto impone un finale così formulato? Possiamo ancora considerarlo un finale *forte* nel senso che dicevamo?

Di sicuro, a ben leggerlo, questo brano insinua un'avanguardistica meditazione sull'adesione emotiva del lettore e, più in generale, un'ipotesi teorica sulla *clôture* narrativa.

Riaccompagnare il lettore fuori dal testo, ricondurlo per mano dentro il presente in movimento che è la vita: sembra, quello del ponte gettato sull'*ora e qui*, uno slancio congenito alla chiusa nella forma Romanzo, e sembra certo la via maestra di molto romanzo del secondo Ottocento.

5.2 *Ai margini del presente*

In *Tempi difficili*, in effetti, Dickens finge di non scrivere l'epilogo, simula di annunciarlo soltanto, sfruttando sapientemente la codificata collocazione in uno spazio-tempo ulteriore rispetto allo scioglimento, affidata a un'alterazione della continuità

²⁴⁰ *ibidem*, p. 357.

temporale: variazione del rapporto fra storia e racconto - il genettiano ritmo narrativo - ma anche semplice slittamento di tempo verbale – dal passato al presente, di solito.

Si ricorderà che nel romanzo manzoniano, per esempio, per tutta la prima parte, diciassette capitoli narrano vicende accadute nel corso di una settimana, seguite a ritmo giornaliero e persino, quando gli eventi incalzano, ora dopo ora; nella fase finale, invece - dopo il ricongiungimento dei due promessi – un tempo di quaranta giorni, vuoti ormai d'intreccio, richiede appena una paginetta di testo²⁴¹: «al lettore noi lo faremo passare in un momento tutto quel tempo», dice il narratore, che vuol «secondar la fretta del lettore». Cui fa seguito un sommario conciso come è tipico nell'*happy ending*²⁴²: di qualche fatto e di qualche personaggio il lettore è rimasto senza notizia, l'oblio nel quale è caduto il bando contro Renzo; la conversione di Gertrude; la conferma della morte di padre Cristoforo; la fine di donna Prassede e di don Ferrante... e, insomma, compiutisi i destini nel romanzo di ciascuno, Lucia potrà ricongiungersi ai suoi affetti.

Si tratta effettivamente del racconto-sommario che Genette ha definito come la transizione tra due scene, lo sfondo sul quale esse si distaccano:

« le tissu conjonctif par excellence du récit romanesque, dont le rythme fondamental se définit par l'alternance du sommaire et de la scène.»²⁴³

Così inteso il sommario si colloca perfettamente oltre lo scioglimento della trama, come cerniera di passaggio – già interna all'epilogo, tuttavia – tra il mondo della *fiction* e quello della realtà: innescando una velocità narrativa “di rottura” rispetto a quanto precede, crea l'artificio di un passaggio dal *dentro* del racconto al *fuori* della vita e prepara il lettore all'attraversamento della soglia:

«Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège. Il vient de recevoir la croix d'honneur.»²⁴⁴ (corsivo mio)

Nelle ultimissime battute di *Madame Bovary* troviamo l'esempio impareggiabile di una articolazione perfetta, una felicissima sintesi, dei due momenti della transizione

²⁴¹ Angelo Marchese, *La costruzione del romanzo*, in *Come sono fatti i Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 1986, p. 25-27.

²⁴² Si riveda, tra i moltissimi esempi possibili, la chiusa di *Northanger Abbey* citata poco sopra.

²⁴³ G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, cit., p. 131.

²⁴⁴ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1951, p. 611.

dalla *factio* alla realtà - il racconto sommario degli ultimi eventi (*depuis la mort de Bovary...*) e l'avvenuto attraversamento del confine tra i due mondi (*Il fait une clientèle d'enfer ...etc*). La sublime semplicità con cui l'enfasi viene portata sull'avvenuto attraversamento del confine tra testo e realtà è tutta affidata allo slittamento del tempo verbale, per cui si esce dal racconto e si entra nella cronaca e Homais è catapultato nella contemporaneità del lettore.

Ora, contrariamente a quanto il senso comune ci indurrebbe a credere – senso comune certo condizionato da una incontrollabile vulgata decostruzionista – l'apertura del testo al presente verbale non è necessariamente marca inconfondibile della modernità in ambito narrativo. Certo tra i primi esempi possibili c'è la chiusa virgiliana dell'*Eneide*:

«Ille, oculis postquam saevi movimenta doloris
Exuviasque hausit, furiis accensus et ira
Terribilis : Tune hinc spoliis indute meorum
Erpiare mihi? Pallas, te hoc volnere Pallas
Immolate t poenam scelerato ex sanguine sumit.
Hoc dicens ferrum adverso sub pectore *condit*
Fervidus. Ast illi *solventur* frigore membra,
Viataque com gemitu *fugit* indignata sub umbras. »

(Enea, come con gli occhi, ricordo d'atroce dolore/ toccò quell'insegna, acceso di furia e nell'ira/ terribile: «Tu dunque, vestito delle spoglie dei miei,/ mi sfuggirai dalle mani? Pallante con questo mio colpo,/ Pallante t'immola, e si vendica nel tuo sangue assassino!»/ Così gridando, gli *immerge* nel petto la spada/ senza pietà. Con un fremito *s'abbandona* allora il corpo,/ e la vita gemendo *fugge* angosciata fra l'ombre.)²⁴⁵ (corsivo mio)

Resta che una scelta stilistica di questo tipo – e a questa altezza cronologica- si spiega con la qualità aspettuale del così detto “presente storico” che portando l'azione dal passato alla contemporaneità, la cristallizza, la assume ad icona e ne impedisce ogni ulteriore sviluppo (si potrebbe dire che l' “immortale”: cosa non secondaria, su un piano ermeneutico, se messa in relazione con l'assoluta novità di un finale tanto cupo). Ma l'esempio non è superfluo, dal momento che mette in evidenza la genetica forza conclusiva del presente verbale che proprio nell'attualizzare, rendendo impossibile ogni avanzamento ulteriore dell'azione per la contemporaneità assoluta che viene a creare tra

²⁴⁵ Virgilio, *Eneide*, libro XII, vv. 945-952, trad. it. a c. di L. Canali, Milano, Mondadori, 2003.

atto dell'enunciazione, evento enunciato dal racconto e atto di lettura, arresta inderogabilmente la trama.

Più audace, nella direzione che stiamo battendo, la chiusa *ex abrupto* dell'*Orlando Innamorato* che, com'è noto, si congeda dal lettore 'per causa di forza maggiore':

«Mentre che io canto, o Iddio redentore,
Vedo la Italia tutta a fiamma e a foco
Per questi Galli, che con gran valore
Vengon per disertar non so che loco;
Però vi lascio in questo vano amore
De Fiordespina ardente a poco a poco;
Un'altra fiata, se mia sia concesso
Racontarovi il tutto per espresso. »²⁴⁶

Boiardo, purtroppo per lui, non ha scelta: la vita fuori dal testo lo richiama all'ordine, ed è solo la coercizione esterna che imprime una tale forza e giustifica l'uso spregiudicato di questa ricongiunzione al presente.

La più tarda narrazione tardo-secentesca e poi settecentesca, nel culto dell'autosufficienza del testo rispetto al mondo esterno, ammetterà un ricongiungimento col tempo presente solo entro la cornice che garantisce la credibilità della *factio*. Così i due generi tipici dell'epoca, la pseudo-memoria e il romanzo epistolare, indulgono a questo tipo di chiusa (*Robinson Crusoe*, 1719, ma anche *La Nouvelle Héloïse* – 1761 – con la prospettiva duplicemente postuma che la sigilla²⁴⁷).

L'Ottocento, dunque, *inventa l'explicit* al presente nella misura in cui lo svincola da ogni mediazione – cornice epistolare, narratore in prima persona etc. – e lo sottrae al piano metatestuale o referenziale (come invece era il caso in Boiardo), oltre a neutralizzarne l'aspetto conclusivo che – come nell'*Eneide* – può arrestare la potenzialità del *plot*. L'arrivo al tempo presente è strumento caro al romanzo realista-naturalista che ne fa spesso *griffe* di verisimiglianza, porta d'accesso al fluire ininterrotto del reale.

²⁴⁶ M. M. Boiardo, *Orlando Innamorato*, libro III, c. IX, vv. 26-33, a c. di R. Brusciagli, Torino, Einaudi, 1995, vol. II, p. 1211.

²⁴⁷ Da un alto, infatti, l'ultima lettera di Julie è davvero postuma e illumina di senso tutta l'opera, dall'altro la lettera di Madame d'Orbe, posta a chiusa di tutta la raccolta, si carica anche di una valenza profetica: «Je me sens entraînée...j'approche en frissonnant...je crains de fouler cette terre sacrée...(...) son cercueil ne la contient pas toute entière... il attend le reste de sa proie...il ne l'attendra pas longtemps », J. J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Bordas, 1988, p. 733.

Già praticata con agio da Balzac:

« Depuis quelques jours, il est question d'un nouveau mariage pour elle. Les gens de Saumur s'occupent d'elle et de monsieur le marquis de Froidfond, dont la famille commence à cerner la riche veuve comme jadis avaient fait les Cruchot. Nanon et Cornoiller sont, dit-on, dans les interets du marquis, mais rien n'est plus faux. Ni la Grande Nanon, ni Cornoiller n'ont assez d'esprit pour comprendre les corruptions du monde ». ²⁴⁸

Dopo Flaubert, diventa vero e proprio stilema della chiusa nel romanzo naturalista trionfante e permane come clausola tipizzata anche in contesti mutati:

« Le carrozze partono tutte insieme verso la chiesa. Solamente Arabella, indugiando sulla scala, s'è fermata a casa. Ritta dietro i vetri della finestra, essa stende il suo sguardo molle e afflitto sulla pianura tutta coperta di neve, pensa ai morti, pensa ai lontani e *riempie l'avvenire* colle ombre del suo *passato*. Fine». ²⁴⁹ (corsivo mio)

De Marchi scrive *Demetrio Pianelli* (1890) originalmente ai margini dell'imperante modello realista-verista, adottandone le ambientazioni, ma solo entro certi limiti praticandone le tecniche. Qui è rilevante soprattutto la condensazione dei tre tempi – presente, futuro, passato – che nella fine si assommano (come ho cercato di evidenziare nei corsivi della citazione). Il verbo al presente, nel solo brano della chiusa, è certamente usato nel suo aspetto storico piuttosto che funzionalizzato a un ricongiungimento col momento della scrittura, e tuttavia originalmente incide nel testo il segno della continuità e della ripetizione che si proietta nel futuro.

In buona sostanza, pur non inventando affatto la clausola al presente verbale, ma giocando sulla contemporaneità tra cosa enunciata e atto di enunciazione, il naturalismo la rende specificamente funzionale a «rimettere in questione l'appartenenza della *fiction* al racconto» (Larroux). Si può dire, semmai, che il romanzo naturalista innovi ed esasperi il potenziale attualizzante del presente verbale promuovendo a clausola - e anzi, molti autori quasi istituzionalizzando - la *scena* dialogata (Zola ne fa quasi una sua personale *signature*).

Lo spazio della diegesi, evidentemente, tende a ridursi e perciò anche il racconto-sommario, che può così bene anticipare una chiusa, dovrebbe asciugarsi; la mimesi invece prende il sopravvento e nella sua più estrema forma di riduzione della distanza

²⁴⁸ H. de Balzac, *Eugénie Grandet*, Paris, Gallimard, 1976, p. 1199.

²⁴⁹ E. De Marchi, *Demetrio Pianelli*, Parma, Guanda, 2000, p. 436.

narrativa, nella scena dialogata appunto, tenta di sottrarre per sempre il momento topico della fine a quell'immortalità che pure, come s'è detto, il presente verbale garantisce in certi casi, affidandolo, invece, alla contingenza, all'effimero.

Un primo effetto di questa tensione attualizzante, scivolamento del racconto alla cronaca, è quello di *introiettare* il lettore, la cui aspettativa agisce esplicitamente sul testo e che il testo finisce per esibire. Ecco che al breve scioglimento della trama che costituisce l'ultimo capitolo di *Padri e figli* (1862) di Turgenev segue un epilogo, rigorosamente al presente, concepito proprio come reazione e risposta all'eterna attesa del lettore, quella di sapere "cosa succede dopo" la trama. Sapendo che *dopo* significa, ormai, *adesso*:

«Parrebbe la fine? Ma, forse, qualcuno dei lettori desidererà sapere che *cosa faccia ora*, ciascuno dei personaggi da noi rappresentati. Siamo pronti a soddisfarlo. Anna Sergeevna si è recentemente sposata, non per amore ma per convinzione (...) La Principessa Ch. È morta, dimenticata lo stesso giorno della morte. I Kirsanov, padre e figlio, si sono stabiliti a Mar'ino. I loro affari cominciano a migliorare. Arkadij è diventato un proprietario infervorato, e la "masseria" frutta già una rendita considerevole. Nikolaj Petroli è capitato fra i giudici di pace e lavora a più non posso; gira ininterrottamente per la sua giurisdizione; pronuncia lunghi discorsi (...)».²⁵⁰

Ma non è tutto. Perché fare del lettore un interlocutore esplicito, esibito nel testo, significa inserirlo di peso sulla ribalta dei fatti narrati, e farne, tutto sommato, un personaggio:

«A Dresda, sulla terrazza Brühl, fra le due e le quattro, nel tempo più *fashionable* per la passeggiata, potete incontrare un uomo sulla cinquantina, già del tutto canuto e come sofferente di podagra, ma ancora bello, vestito elegantemente e con quella particolare impronta che un uomo riceve solo da una lunga permanenza negli strati superiori della società».²⁵¹ (corsivo mio)

Ecco che il verbo al presente non solo compie il ricongiungimento tra racconto e vita ma attira materialmente il lettore dentro il quadro della descrizione e mette in comunicazione ciò che sta *dentro* e ciò che sta *fuori* dalla *fiction*.

Un romanzo 'aperto' dunque? Senz'altro, se con quest'aggettivo intendiamo appunto la messa a norma di un rapporto osmotico, per cui il fuori è rappresentato e

²⁵⁰ I. Turgenev, *Padri e figli*, trad. it., Torino, Einaudi, 1998, p. 207.

²⁵¹ *ibidem*, p. 208

condiziona esplicitamente il dentro, mentre il dentro si adegua formalmente a ciò che è fuori.

5.3 Forte e debole

In questo capitolo abbiamo riflettuto sull'organizzazione materiale del nostro oggetto d'indagine, nella prima parte provando ad evidenziare un *corpus* di figure retoriche particolarmente atte a conquistare, sul finire del testo, l'adesione convinta del lettore; nella seconda parte, sulla scorta del saggio di Larroux, abbiamo definito le soglie che marcano i confini esterni della fine e le cerniere che al suo interno l'articolarono.

E' tempo di mettere in relazione questa parte materiale del problema con l'aspetto più complessivo della questione *clôture*, intesa come processo di ricostruzione della coerenza interna al testo.

Come effetto dell'atto di lettura la *clôture* può trovare nel segmento finale un reagente della propria efficacia in un senso duplice.

Può, innanzitutto, offrire una sanzione all'immediato appagamento del lettore. Al termine di un percorso di massimo riconoscimento possibile di figure stilistiche e retoriche, tropi, immagini, motivi e temi, il brano finale ha la funzione di suggellare il riconoscimento di tutto il testo come una fitta rete di relazioni che si illuminano, si confermano e si interpretano l'una l'altra. L'uso di una retorica delle passioni iscrive nel testo le istruzioni per l'adesione emotiva immediata, ovvero con un arresto alla continua trasformazione della coerenza di esso: il lettore troverà nella chiusa un limite al procedere e perciò, retrospettivamente, un principio di ordine (fosse pure nel 'disordine' o nella negazione dell'ordine').

Tuttavia il segmento finale potrebbe anche rilanciare il lettore al processo ermeneutico, promuovendo così un finale che solo in un senso possiamo chiamare **debole**, in quanto rinuncia a un principio d'autorità che gli farebbe imporre una chiusa esplicitamente significativa e un appagamento immediato. Frustrazione o curiosità saranno in tal caso quegli affetti che il programma testuale si propone di mobilitare presso il destinatario, spingendolo a una rilettura virtuale che restituisca, differito, un senso stabile o addirittura - laddove una maggioranza di figure sfuggisse alla riduzione

coerente a significato e perdurasse una condizione d'opacità - inscrivendo nel testo una esplicita strategia di ostacolo ad un senso autorizzato.

Le molteplici ragioni e le eterogenee modalità di questa “debolezza” richiedono un’esemplificazione alla quale ci dedicheremo nel capitolo successivo. Ma per dare un’idea al lettore del contrasto sottile in cui *questo* tipo di chiusa sta con la chiusa **forte**, mi soffermo brevemente su un testo che, una volta di più, si mostra proficuo modello.

Si parla ancora de *I Promessi Sposi*.

Partirei proprio dalla contentezza solo tiepida provata dal lettore nel chiudere il libro, e da quel senso di inappagamento che Raimondi ha attribuito all’“idillio mancato”²⁵²: il romanzo ha predisposto un meccanismo d’attesa che resta innegabilmente frustrato di un senso pieno del lieto fine. Quel tono liricamente definitivo del congedo con padre Cristoforo non torna più; le pagine che gli fanno seguito sono le pagine della normalizzazione, dell’assorbimento nel quotidiano di ideali sublimi, della banalizzazione di ogni insegnamento nella ciclicità dell’esistenza. Si ha l’impressione di un andirivieni della coscienza, che crede e non crede al lieto fine²⁵³, che ritorna sulle proprie certezze per ridefinirle, limitandole, umanizzandole, adattandole a una morale più spiccia. Chiunque abbia in mente la pagina finale, non potrebbe negare una spinta conclusiva davvero troppo fragile. Ai sublimi precetti che, nelle parole del padre Cristoforo al lazzaretto, chiudevano la vicenda romanzesca, si giustappone una morale dimezzata, antifrastica, elaborata da povera gente. In realtà, dietro lo schermo dei personaggi sta un narratore irrisolto, che guarda con occhio sempre più sospettoso alla felice risoluzione delle vicende, affidando a uno straniamento ironico (non solo gli “ho imparato” sciorinati da Renzo) il *topos* dell’*happy ending*. Certo, la Provvidenza offrirebbe soluzione al problema di conciliare la necessità narrativa del lieto fine con quella morale evangelica, che è il tema più sofferto della riflessione manzoniana. In quanto sistema di ricomposizione ed equilibrio, che legittima il male in funzione del bene, la teoria della Provvidenza esige la norma del “lieto fine” così che gli obblighi del romanziere potenzialmente coincidono con le istanze dell’ideologo cattolico che mira a un’interpretazione finalistica degli avvenimenti. Eppure il narratore rifugge dal tradizionale lieto fine romanzesco, almeno quanto l’ideologo cristiano prende le distanze da un sistema di ricomposizione armonica che pure lo tenta. Nel pessimismo della coda

²⁵² E’ la nota tesi di Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

²⁵³ cfr. *ibidem*, p. 77.

il mondo appare irriducibile a ogni sistema, «frantumato in infinite *doxai*»²⁵⁴, la Storia si sottrae a ogni unità teleologica. Nelle parole di Lucia guerre, pesti, carestie sembrano tornare fantasmi dell'irrazionalità del Tempo. Segno che la riflessione sul genere idillico – che imperversa nel dibattito letterario dell'epoca – assume per l'autore una valenza duplice: non solo la felicità è - in prospettiva narratologica *ante litteram* - cosa troppo monotona per generare intreccio, ma anche, su un piano di morale della Storia essa resta utopico e statico ideale. Cosicché il romanzo non può verisimilmente convivere con essa e alla fine auto-denuncia l'incompatibilità di una scrittura che si vuole pedagogica, rivelatrice, con le forme dell'*inventio*. Ecco allora il rilievo dato alle angustie e agli affanni dei due sposi, quasi una forma di resistenza opposta alla più scontata delle conciliazioni. Ecco intervenire il gioco di voci narrative: le facili interpretazioni in chiave provvidenziale – la tentazione di leggere la peste come una 'scopa' che ha portato via tutti i mali e che, comica macchina narratologica, ha risolto l'intreccio – sono messe in bocca a protagonisti squalificati dalla meschinità, dall'egoismo o anche solo dall'ignoranza: don Abbondio e lo stesso Renzo. Ma quei personaggi sono solo delegati all'esplicitazione, banalizzata e riduttiva, di un concetto che ha un suo nucleo di verità anche autoriale. Certamente con l'interpretazione provvidenziale della storia l'autore ha dovuto lottare nel corso di tutto il romanzo tra l'attrazione di assumerla a principio deterministico onnicomprensivo e la resistenza a soccomberle come a una visione che appiattisce la complessa verità del reale. Ecco che le esigenze del "narratologo" e quelle del moralista convergono davvero nella più manzoniana delle figure retoriche, la trionfante antifrasi finale²⁵⁵.

«Mentre si crede di aver trovato un epilogo pacifico sottomesso alla rinuncia e alla rassegnazione, il discorso segreto di tutto il romanzo si rimette in moto e si porta dietro l'angoscia della storia e l'inquietudine della contraddizione.»²⁵⁶

²⁵⁴ A. Marchese, *Come sono fatti i Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 47-48.

²⁵⁵ Raimondi parla di "poetica della contraffazione" come del segno distintivo del romanzo manzoniano, ovvero di un gioco continuo di sdoppiamento (a partire proprio dalla finzione del manoscritto ritrovato), che giustifica una tensione dialettica tra «voce ed eco, figura ed eco, figura e simulacro», ideale e reale. E' quell'andirivieni della coscienza, di cui parlavo sopra, tra la speranza del moralista e la lucidità dello storico. Cfr cit., pp. 143 e 156.

²⁵⁶ *ibidem*, p. 189

Il pessimismo pascaliano, allora, accetta di manifestarsi sul margine ultimo del testo solo come un “ritorno del represso” e sarà «l’incolpevole martirio cristiano» a esser degradato a sugo della storia²⁵⁷.

L’adozione dell’espressione freudiana nel senso voluto da Francesco Orlando²⁵⁸ si farà sempre più indispensabile nel prosieguo di questo studio. Nello specifico del finale manzoniano essa rende visibili contenuti censurati da una repressione che agisce (già) al livello conscio dell’opera, la quale non riesce a decidersi tra una lettura razionalistica della Storia e la volontà di darne un’interpretazione moralizzata: per cui affida la trasmissione di quei contenuti non serenamente accettati a personaggi poco autorevoli, con l’effetto di straniare e degradare il messaggio finale, di affermarlo e negarlo al tempo stesso. La logica di quello che è stato chiamato meccanismo di formazione di compromesso, allora, si presta bene a spiegare la soluzione dicotomica di un finale che rifugge dal dare, a tutto il negativo della Storia, risposte ingenuamente pacificatrici o banalmente consolatorie, senza saper rinunciare pur tuttavia a una forma di morale finale e a uno straniatissimo *happy ending*²⁵⁹.

Nell’apprestarmi a chiudere per il momento sulla questione “finale aperto *versus* finale debole”, allora, mi limiterei a notare che entrambe le condizioni di efficacia di un finale hanno a che fare *anche* con una gestione delle attese del lettore implicito, che devono essere mobilitate e dirette lungo tutto l’asse diacronico del testo per poi venire affidate a un protocollo di figure conclusive che ne fissino l’adesione emotiva o che, invece, la destabilizzino, come avviene appunto nel finale manzoniano.

Approfondiremo nel prossimo capitolo i complicati e articolati processi che guidano tale gestione delle attese e delle passioni.

Dentro questa dinamica, la questione dell’apertura del testo, dell’osmosi con il presente della realtà fuori di esso, resta rilevante solo ed esclusivamente da un punto di vista formale. In altre parole né il presente verbale alla fine del testo, né la scena

²⁵⁷ Per una lettura della contrapposizione tra Lucia e Renzo a fine romanzo cfr. S. S. Nigro, *Il sugo della storia*, in *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996.

²⁵⁸ Il già citato undicesimo modello del repertorio dei modelli freudiani applicati alla letteratura, cfr. *Per una teoria...*, pp. 210-218.

²⁵⁹ Scrive Salvatore Silvano Nigro: «*In cauda venenum*: il romanzo si chiude con questo antieudemonistico, antidillico e agostiniano “costrutto morale” da *feliciter infelices*. (...) Il romanzo non conclude pertanto al lieto fine da “commedia”; la “finzione” vuole avere l’urto provocatorio di un non-finito antiletterario.», in *Manzoni*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 158.

dialogata (né, eventualmente, il “non finito” così caro alla modernità) bastano a determinare una sospensione del senso che costringa a far appello all’intervento ermeneutico del lettore. Come invece sembra abbiano inteso tanto i teorici contemporanei al naturalismo quanto studiosi più moderni. Semmai questi elementi possono funzionare, a livello formale, da prova solo secondaria. La vera apertura, o meglio, il vero dinamismo del testo emerge quando dal processo di lettura e di ri-lettura il materiale linguistico, tematico, simbolico e retorico non è reso sufficiente per decidere a una interpretazione stabile e lascia il destinatario in sospeso sulla possibilità dell’elaborazione di un senso.

L’arrivo al tempo presente è, insomma, *solo* l’esibizione di una consapevolezza, *solo* la rottura della cornice che separa il mondo finito del testo dal mondo infinito fuori di esso, che in nessun modo tuttavia preclude l’accesso ad un senso stabile, ad un appagamento immediato delle attese, ad uno sguardo che, retrospettivamente, ricostruisce un percorso significante e ferma ogni desiderio ermeneutico. *Solo* un attraente bilico tra presente e passato, tra narrato e narrabile cui la letteratura sempre meno saprà rinunciare:

«Gatsby credeva nella luce verde, il *futuro* orgiastico che anno per anno *indietreggia* davanti a noi. C’è sfuggito allora, ma non importa: domani andremo più in fretta, allungheremo di più le braccia... e una bella mattina...

Così *continuiamo* a remare, barche contro corrente, risospinti senza posa nel *passato*».²⁶⁰ (corsivo mio)

5.4 In prima persona (per un approccio di genere)

L’arrivo al presente costituisce uno dei procedimenti più tipici per la ricostruzione dell’effetto cornice nella chiusa del romanzo (pseudo)-autobiografico, narrato in prima persona, che si istituisce come libro di memorie di una vita, e pertanto raccontato a partire da un presente che ricostruisce il passato in prospettiva significante, teleologicamente orientata.

Trasversalmente all’evoluzione storica del modello, l’arrivo al presente della narrazione rinsalda la verisimiglianza e garantisce il patto col lettore stipulato all’inizio di ogni racconto - anche solo fittiziamente - autobiografico. L’immagine del narratore

²⁶⁰F. Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, trad. it, Milano, Mondadori, 2001.

che, seduto al lume di candela, scrive l'ultima pagina delle sue memorie, operando un ricongiungimento con il se stesso personaggio, completa pienamente l'effetto cornice e rassicura sull'autenticità di quanto precede. Il prototipo del genere, il *Robinson Crusoe* (1719), chiude così la seconda parte del racconto memoriale:

«E qui, col proposito di non procurarmi altre tribolazioni, *mi preparo* a un viaggio più lungo di quelli che ho descritto, essendo vissuto settantadue anni di una vita infinitamente varia, e avendo imparato abbastanza per apprezzare il valore del riposo e la grazia di finire i miei giorni in pace».²⁶¹ (corsivo mio)

Certamente quanto più ampio sarà il segmento di vita narrato tanto più il ricongiungimento tra personaggio e narratore, tra storia e racconto, sarà prossimo. Ben sapendo che l'identificazione assoluta è resa impossibile dal genere stesso: chi narra in prima persona non può narrare anche la propria morte, perciò fine della storia e fine del racconto non potranno mai coincidere perfettamente.

In alcuni romanzi tuttavia la tensione alla sovrapposizione può essere fortissima e problematica: già Kotin Mortimer ricorda il caso di *Un dernier jour d'un condamné* (1828) sottolineando come la *poiesis* mette fine a ciò che la *mimesis* non può terminare:

«Deux mots écrits en majuscules et centrés sur la page closent le roman: QUATRE HEURES. Ces mots tout simples, mais troublant, ne font pas, ne peuvent pas faire partie du journal du condamné.»²⁶²

Senza varcare quel limite tra racconto e scrittura *Le Confessioni di un italiano* (1857) risolvono quella tensione alla sovrapposizione, con un protagonista che quasi invoca la morte, a suggellare il ricongiungimento perfetto tra *histoire* e *récit*:

«Un brivido mi avvisa della vicinanza del pericolo...»²⁶³.

Personaggio e narratore, finalmente ritrovatisi, di fronte alla vita che fugge via.

²⁶¹ D. Defoe, *Le ulteriori avventure di Robinson Crusoe*, Torino, Einaudi, 1998, p. 541. Il primo libro, *Le avventure di Robinson Crusoe*, finiva con il tempo verbale al futuro (perché Defoe già progettava il seguito): «tutti questi fatti, e i particolari di altre mie nuove sorprendenti avventure durante un periodo di altri dieci anni, potrò forse raccontare in avvenire», cit., p. 280.

²⁶² A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, cit., p. 165.

²⁶³ I. Nievo, *Confessioni di un italiano*, cit., p. 1071.

La tecnica resta la stessa fino alle soglie della modernità, quando il genere sempre più spesso la re-interpreterà secondo varianti ironiche. Così pure ne *Il fu Mattia Pascal* (1904):

«Basta. Io ora *vivo* in pace, con la mia vecchia zia Scolastica, che mi ha voluto offrir ricetto in casa sua. (...) *Dormo* nello stesso letto in cui morì la povera mamma mia, e *passo* gran parte del giorno qua, in biblioteca, in compagnia di don Eligio (...)»²⁶⁴ (corsivo mio)

Passaggio al tempo verbale presente, copertura della distanza affettiva dai fatti narrati per entrare nel mondo della quotidianità e del dettaglio, ricongiungimento del personaggio protagonista al narratore... Troviamo nel testo pirandelliano tutte le convenzioni tipiche della chiusa di una pseudo-autobiografia realistica proprio in un finale che sancisce la morte dell'arte come *mimesis*. E, sulla scena, perfino una tomba. Che questa volta, però, sigla una chiusa molto meno rassicurante, tomba vuota, maschera di un contenuto non conoscibile, simulacro al tempo stesso del personaggio e del narratore:

«COLPITO DA AVVERSI FATI MATTIA PASCAL BIBLIOTECARIO CVOR GENEROSO ANIMA APERTA QVI VOLONTARIO RIPOSA LA PIETA' DEI CONCITTADINI QVESTA LAPIDE POSE»²⁶⁵

I molti esempi che si potrebbero fare, perfino nella modernità, confermerebbero una tendenza alla completezza del romanzo pseudo-autobiografico, che, in quanto *factio*, partecipa di una prospettiva teleologica che può essere ben più rigorosa di quella che agisce nell'autobiografia autentica. La natura stessa del racconto pseudo-autobiografico si presta al massimo di realizzazione possibile del precetto aristotelico per cui inizio, mezzo e fine debbono stare in stretto legame di causa ed effetto e, dalla fine, tutta la narrazione possa cogliersi quasi in un lampo e farsi pregna di significato. Una completezza del percorso inizio-fine che, nella modernità, si apre facilmente ad eccessi paradossali quando la (pseudo)-autobiografia – che nel frattempo non copre più tutto il percorso di una vita ma solo la fase più rilevante, la svolta, il tempo di un sempre meno significativo *turning point* (sufficiente a disintossicarsi dal fumo, per esempio) - supera se stessa e si proietta (più o meno polemicamente) nel futuro. E' il caso della chiusa ne

²⁶⁴ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993, p. 278.

²⁶⁵ *ibidem*, p. 280.

La coscienza di Zeno (1923), dove il brano finale si apre con un futuro anteriore («Il dottore, quando avrà ricevuto quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto») a segnalare la sopraggiunta congiunzione tra tempo dei fatti narrati (passato remoto della frase che subito precede) e tempo della scrittura, per passare quindi al futuro semplice nella famosa chiusa apocalittica:

«Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie».²⁶⁶

Per l'autobiografia autentica²⁶⁷ il discorso sulla chiusa si complica di suggestioni antropologico-culturali più vaste. Da Erodoto a Bergson la riflessione sul senso della vita del singolo non può rinunciare, nella sua dimensione filosofico-letteraria, al punto di vista esterno, a una comprensione che esclude il soggetto e riserva a una visione retrospettiva il senso teleologico e complessivo²⁶⁸. Mancando la vita vera di questa prospettiva *a posteriori*, la narrazione, costitutivamente tardiva, permette di mettere in ordine una totalità a partire da una fine, e offrire ipotesi di risposta alla ricerca di un significato. Così, a fondamento stesso della narrazione ci sarebbe il bisogno di riordinare il vissuto in una successione significante di eventi sottratti alla continuità informe del tempo, riappropriandosi di ciò che è andato disperso nella sua fuga. «Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in modo narrativo», ha

²⁶⁶ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 365.

²⁶⁷ Secondo Philippe Lejeune si caratterizza per l'intenzione da parte dell'autore di una scrittura globale e retrospettiva, cfr. *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1998.

²⁶⁸ A proposito della potenza di Creso, Erodoto affermò l'impossibilità di giudicare della vita di un uomo prima che questa fosse conclusa; cfr. G. Paduano, Introduzione a Aristotele, *Poetica*, Bari, Laterza, 1998, p. XVII. Quanto a Bergson, la questione è discussa da George Poulet in *Bergson: le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition*, in *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963. Per visione panoramica si intende il fatto che il bisogno di fare ordine negli eventi suscita, nella vita della fantasia, quelle immagini del "dopo" che l'uomo si raffigura, quasi auspici, nel bisogno di partecipare alla ricostruzione del senso della propria vita. Si sta parlando, insomma, dell'idea diffusa che agli uomini sia concesso, in punto di morte, di riguardare in un attimo a tutta la propria vita e di ritrovare, in questo sguardo fulmineo e tutto mentale, il senso della propria esistenza. Il nesso tra questo tipo di esperienza virtuale, che solo l'attimo fatale potrebbe concedere, e l'esperienza letteraria è al centro del saggio di Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

scritto Paul Ricoeur²⁶⁹ significando che la conoscenza come la narrazione è retrospettiva e tardiva, che entrambe tendono verso una finalità che sola può gettare luce sul passato.

Per tornare all'analisi formale, allora, la matrice testamentaria, quell'idea che fu anche di Montaigne, *qu'il ne faut jurer de notre heur, qu'après la mort*, diventa nel genere autobiografico vero principio metodologico: l'autobiografo scrive sempre da un *dopo* la fine, da un *aldilà* - la vecchiaia, la conversione, la crisi, *le tournant d'une vie* - nella quale si trova postumo a se stesso²⁷⁰. Le memorie autobiografiche sono scritte, appunto, da un *oltre tombe* che stabilisce il punto di vista e che sancisce il significato di una vita già compiuta.

Eppure quello della fine è uno dei due macroscopici silenzi entro cui si colloca il testo autobiografico²⁷¹: per chi scrive non è possibile narrare *tutta* la propria vita, dalla nascita alla morte. Del primo evento non ha memoria, del secondo non è testimone. L'inizio allora sarà arbitrario e coinciderà con l'inizio della coscienza, sarà cioè un atto di nascita interiore; il termine ultimo non potrà che coincidere con il momento della scrittura²⁷². L'incompiutezza autobiografica è strutturalmente connaturata al genere: finché l'autore è vivo, come spiega Gines de Passamonte all'*hidalgo* della Mancia, l'epilogo è da scrivere:

«E com'è intitolato questo libro? Domandò don Chisciotte. – *Vita di Gines de Passamonte*, gli rispos'egli stesso. – E' terminato? Proseguì a dimandargli – Come può esser terminato lo interruppe Gines, se la mia vita non è ancora finita? »²⁷³

In realtà, se vogliamo davvero provare a pensare nei termini di una tipizzazione delle soglie d'uscita dal testo, allora bisogna restringere il terreno d'indagine ad un unico modo narrativo, allargando cronologicamente, almeno alle origini del genere nella sua modernità, ovvero sul discrimine tra Sette e Ottocento, quando, rispetto ai suoi modelli classici l'autobiografia subisce una vera e propria svolta rivoluzionaria²⁷⁴.

²⁶⁹ P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, cit., vol II, p. 15.

²⁷⁰ cfr. M. Ferraris, *Mimica. Lutto e autobiografia da Agostino a Heidegger*, Milano, Bompiani, 1992, p. 12.

²⁷¹ F. D'Intino, *L'autobiografia moderna, storia, forme e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

²⁷² Per questa ragione frequenti sono le appendici aggiunte alle autobiografie, dove un narratore esterno conclude il racconto con la morte dell'autore. Un esempio tra i molti: la *Vita* di Vittorio Alfieri.

²⁷³ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, (cap. XXII, prima parte) trad. it., Torino, Einaudi, 1994, p. 219.

²⁷⁴ P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit., pp. 43 sgg.

E allora, per prima cosa, notiamo che dall'impossibilità per l'autore di dire la propria morte dovrebbe discendere l'assoluta singolarità dell'autobiografia come genere cui la fine resta preclusa²⁷⁵: quella ritualizzazione dei processi clausulari codificatasi in alcuni generi letterari e di cui parlava Hamon (l'*happy ending* della fiaba, l'*anagnorisis* della commedia, il *deus ex machina* della tragedia etc.) dovrebbe quindi coincidere per l'autobiografia con la negazione assoluta della possibilità di una fine. Il che giustificherebbe l'abbandono sistematico del testo.

In verità si attesta tutt'altro *topos* conclusivo. Per limitare l'esemplificazione al contesto italiano, la completezza del cammeo si intreccia a un principio di *auctoritas* che vincola la chiusa alla citazione dotta. Ludovico Antonio Muratori, per esempio, chiude gli scritti autobiografici (pubblicati postumi) citando il vangelo di San Luca, mettendo perciò sotto il segno del divino la purezza quasi "profetica" del suo sguardo retrospettivo:

«Chi sinceramente cerca Dio, il trova. *Si oculus tuus, dice il Signore in S. Luca, fuerit simplex totum tenebrosum erit. Vide ergo ne lumen, quod in te est, tenebrae sint.* (...) verrà un giorno, in cui rideremo delle nostre Lettere, e della gloria e delle fatiche passate, e troveremo di non aver saputo nulla, se non avrem saputo quel solo che importa»²⁷⁶.

La chiusa di Giambattista Vico (1725) guarda a Socrate: « se eguaglierò la sua fama non rifugio dal morire come lui»²⁷⁷, e Pietro Giannone (*Vita scritta da lui medesimo*, 1736-1741) affida a un verso di Dante (*Inf.*, XX, 1) il sigillo delle sue memorie²⁷⁸ e ai posteri e all'eternità la sua immagine di perseguitato:

²⁷⁵ Su questo punto Philippe Lejeune scrive che l'autobiografia è un genere virtualmente finito, in quanto almeno deve raggiungere il momento della scrittura. Sarebbe invece la forma diaristica ad essere virtualmente infinita perché esisterà sempre un'ultima pagina della nostra vita coincidente con la morte che non potrà essere scritta. E' nel momento stesso in cui l'autobiografia finisce, raggiungendo il tempo della scrittura, che si apre la dimensione virtuale del senza fine. Cfr. *Comment finissent les journaux*, in P. Lejeune, C. Viollet, *Genèse du "Je". Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 213 sgg.

²⁷⁶ Per 'autobiografia' del Muratori devono intendersi fondamentalmente due brevi scritti, la lettera al conte di Porcia, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi* – da cui è tratta la citazione – e le *Memorie per la vita* di L. A. Muratori, in *Scritti autobiografici*, in *Opere*, a c. di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, t.I, 1964, p. 37.

²⁷⁷ G.B. Vico, *Autobiografia*, a c. di F. Nicolini, Bologna, Il Mulino, 1992.

²⁷⁸ Cui seguono solo pochi e brevi appunti.

«Pregherò pure i paesani e i viandanti che traversando per questi monti, e dovendo, nel passar per la Savoia in Francia, calcar la strada donde non molto lontano vedesi il Castello di Miolans, volti i loro pietosi occhi al gran sasso sotto il quale giaceranno sepolte le mie fredde ossa, mossi da spirito di pietà, in passando lor dicano: “Ossa aride ed asciutte, abbiate quella pace e riposo che vive non poteste ottenere giammai”. *Di nuove pene mi convien far versi*».²⁷⁹ (corsivo mio)

Le prime autobiografie della modernità, in effetti, sembrano non soccombere affatto a una fine casuale, affermano bensì una conclusione esteticamente strutturata, parte integrante del programma narrativo e che spesso si affida alla più autorevole delle citazioni proprio per fissare l'icona indelebile dell'autobiografo, la sua altissima dignità intellettuale. In pratica la chiusa di un racconto autobiografico spesso funziona come un' "impresa", che sintetizza nel binomio immagine/motto il programma di una vita²⁸⁰. A questa altezza cronologica il modello di riferimento più forte rimane non solo quello della biografia ma proprio quello del romanzo pseudo-autobiografico²⁸¹ che, nella potenziale completezza della *fiction*, tendeva a garantire una fine significativa. Csicché, invece di soccombere a una svalutazione della fine inscritta nella struttura del genere, numerosi sono gli esempi di una conclusione (*fin*) che realizza pienamente la finalità (*finalité*) del testo: la costruzione di un'immagine d'autore forte e completa. Con Vico, testimone degli albori primosettecenteschi del genere, con Goldoni (*Mémoires*, 1787²⁸²) e con Alfieri (*Vita*, 1804²⁸³), per i quali effettivamente più forte è l'influenza di modelli romanzeschi, siamo di fronte a alla ricostruzione finalizzata di un'immagine unitaria dell' "io". L'autore si congeda lasciando al lettore un cammeo: il filosofo autoproclamandosi "principe della scienza"; il commediografo immortalato nel sorriso ironico del saggio; il tragediografo collocandosi nella schiera dei poeti eterni - da Esiodo a Shakespeare - medaglione tra medaglioni. Stesso effetto di compattezza semantica quello garantito da una chiusa al presente (Gozzi, *Memorie inutili*, 1797-98), in cui il ricongiungimento con l'atto della scrittura sostituisce l'indicibile significante della morte. Ricostruendo fortemente una cornice che orienta tutta la lettura, il presente consente allo sguardo di estendersi sul passato, di abbracciare retrospettivamente l'esistenza dentro un arco unitario; il presente introduce nel testo il fuoco stesso della

²⁷⁹ P. Giannone, *Vita scritta da lui medesimo*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 337-338.

²⁸⁰ A. Battistini, *In quella parte del libro della mia memoria*, Padova, Marsilio 2003.

²⁸¹ P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, cit., p. 31.

²⁸² *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, par P. de Roux, Paris, Mercure de France, 2003.

²⁸³ Com'è noto alla conclusione d'autore si sommerà quella dell'abate Valperga Caluso.

scrittura autobiografica, la memoria. Ovvero l'irrinunciabile principio metodologico della distanza retrospettiva, che – come avviene nella storiografia - consente di interpretare un evento nel suo valore storico solo perché sappiamo cosa è successo dopo. Il bilancio può ormai considerarsi definitivo, l'identità ricostruita. Si è arrivati cioè ad un punto dal quale la costruzione dell'identità appare chiara e il suo significato stabile, la vita può suggellarsi nella scrittura²⁸⁴.

Questa è l'immagine ultima, questa l'epigrafe che ciascun autore ha voluto per sé; questa la meta raggiunta. Allora, se il lettore guarda indietro, abbracciando retrospettivamente tutto il testo, riconosce nella conclusione l'apoteosi di una *Bildung* letta in chiave di predestinazione. La vita dell'autobiografo si assume a modello di una vocazione spirituale, filosofica, intellettuale e politica, artistica (più o meno eroicamente) realizzata nel tempo. Il passato è unificato dal punto di vista finale e il discorso somiglia, come dice Sartre, a un'orazione funebre²⁸⁵.

E in effetti, molti dei finali strutturati associano al ricongiungimento col presente il *topos* della "fine nell'arte"²⁸⁶ che riesce a garantire un senso profondo ed eterno all'esistenza, sottraendo la fuggevolezza della vita al disordinato flusso temporale per affidarla a un ordine eterno nella creazione artistica, letteraria, filosofica o scientifica. Chiudere l'autobiografia nell'arte coincide con lo sforzo di una costruzione definitiva del sé, la rivendicazione del successo finale sancisce il raggiungimento della meta anche nel senso che l'opera riscatta il fallimento di una vita, come nel caso delle *Memorie* di Lorenzo Da Ponte, il cui finale, pure nel rimandare a un'appendice, esibisce l'opera come prodotto perfettamente confezionato, siglato dall'ultima data, 14 settembre 1830 e dal motto :

²⁸⁴ Evidentemente si fa riferimento qui a una espressione particolare dell'autobiografia moderna (canonizzatasi, appunto, dal Settecento in poi) e cioè a quella solitamente definita come il *récit de vie*, in cui l'io è narrativizzato, costruito in prospettiva. Il modello alternativo, più statico e improntato a una costruzione 'tematica' dell'identità dell'io trova uno dei suoi archetipi nel Montaigne degli *Essais* che teorizza un approccio a-sistematico nel celeberrimo passo che introduce al saggio sul pentimento: «Je ne puis assurer mon object. Il va trouble et chancelant d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse a luy. Je ne peints pas l'être. Je peints le passage.», M. de Montagne, *Essais*, livre III, chapitre II, *Du Repentir*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 782.

²⁸⁵ In *La nausea*, trad. it., Milano, Mondadori, 1958 pp. 46-47.

²⁸⁶ E' Armine Kotin Mortimer che conia questa categoria, il cui archetipo è *A la Recherche du temps perdu*, cfr. ID. *La clôture narrative*, cit., p. 20.

«*Omnia nunc dicam, sed quae dicam, omnia vera.*»²⁸⁷

Queste almeno le intenzioni nel modello classico e astratto, perché nello sviluppo storico del genere convivono gli ibridi.

A partire dalla generazione post-romantica la memoria non avrà più a suo oggetto i soli eventi materiali della vita ma soprattutto gli stati dell'anima, con l'effetto che la successione cronologica non costituirà più il motore della narrazione e la conclusione si farà sempre meno significativa strutturalmente nel bilanciamento di inizio, mezzo e fine. Ecco allora che si fa evidente una forza trasversale al genere, riscontrabile già dalla sua "preistoria" (nella *Vita* del Cellini, per esempio, composta fra il 1558-66 e pubblicata nel 1728²⁸⁸): quella forza centrifuga che rifugge dalla conclusione e che sposta il fuoco della narrazione dalla fine al mezzo, facendo di eventi cronologicamente mediani, snodi capitali. Conversione, vocazione artistica, parto dell'opera saranno momenti a partire dai quali far scattare la retrospezione teleologica, ogni conversione sarà una piccola morte e una nascita al tempo stesso, un punto da cui guardare teleologicamente a ciò che era prima e dal quale impostare ciò che verrà dopo²⁸⁹.

Si chiarisce, allora, perché il genere autobiografico si faccia così interessante alla luce del problema della clôtura narrativa, perché mette in risalto lo scarto tra clôtura come fine e clôtura come processo. Se è vero che molte autobiografie spesso ci costringono a fare i conti con chiuse molto ben costruite e pienamente significative, si tratta pur sempre di un modello in cui la fine non dovrebbe nemmeno esistere come luogo narrativo, un modello che strutturalmente quella fine dovrebbe neutralizzare: il testo può (e dovrebbe) chiudersi casualmente, proprio come la vita finisce casualmente. E tuttavia abbiamo visto che anche in quei casi un effetto forte di clôtura è garantito dalla prospettiva teleologica – l'opera di ordine scolpita dalla memoria, fonte sovrana della scrittura autobiografica – che si impone quale struttura codificante un senso definitivo, un'identità ultima capace d'esorcizzare l'ombra della morte. Nel genere autobiografico si celebra l'illusione teleologica che orienta ogni narrazione, ne determina la coesione e la coerenza in vista di un'immagine unitaria. L'illusione retrospettiva è quella macchina diegetica che realizza il precetto aristotelico di un'opera che è "intero fatto di parti"²⁹⁰, governata da un principio unificatore che ne determina

²⁸⁷ L. Da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, Milano, Garzanti, 1976.

²⁸⁸ Che si può leggere in B. Cellini, *La vita*, a c. di L. Bellotto, Parma, fond. Pietro Bembo, Guanda, 1996.

²⁸⁹ Ringrazio Sergio Zatti per aver condiviso e discusso le idee sviluppate in queste pagine.

²⁹⁰ H. Trowbridge, *Aristotle and the New Criticism*, «Sewanee review», LII, 1944, pp.537- 555.

l'ordine e la connessione e le fonde in un tutto coeso, in un oggetto *finito*. E a tal segno questa macchina può farsi coercitiva che l'autobiografo potrebbe azzardare perfino di scrivere in anticipo una conclusione: se il caso di Chateaubriand, che preparò fin dal 1833 – circa otto anni prima di finire l'opera – una conclusione generale ai *Mémoires d'outre tombe* (1850), non fosse troppo eccezionale per farne sistema, sarebbe questo il nostro esempio²⁹¹.

Proprio perciò vale la pena parlare di *illusione* teleologica o retrospettiva, come forza che ri-costruisce a posteriori (nell'atto creativo e in quello ermeneutico) legami di senso, nessi significanti tra il discreto dell'esperienza umana, ipotizzando la fine come verità *fin dall'inizio*, costituendo così il corrispettivo dell'assenza simbolica della morte²⁹², imponendo al testo una clôture.

Poco importa, allora, che manchi una chiusa d'autore nell'autobiografia: non è il luogo della fine a marcare il senso ma il punto di vista.

Così l'*Histoire* che Casanova volle esplicitamente abbandonata «*au gré du vent*» e che si interrompe bruscamente al 1774 (mentre aveva pianificato di narrare fino al 1797: morirà nel 1798)²⁹³ pure non ha rinunciato a una logica compositiva (scelta degli episodi, nessi che li connettono, gestione del tempo) che affida alla scrittura l'immagine compiuta del suo autore: è solo grazie alla sua autobiografia - allo sguardo retrospettivo - che Casanova riesce a dare dignità al proprio percorso intellettuale, letterario e filosofico, a riscattarsi dalla vieta immagine di libertino, insomma a riabilitarsi nella scrittura.

Eppure non è tutto. Non è tutto perché oltre la teoria e l'astrazione c'è l'illusorietà di una nozione permanente di unità dell'io, oltre *il turning point*, oltre la conversione, oltre la fine c'è la possibilità di centri molteplici, di aperture e chiusure, di catarsi successive. E non è tutto perché ben oltre la tipizzazione dei generi ci sono i capolavori. Oltre le macchine narrative ci sono le opere che rivoluzionano la letteratura. Non è tutto perché oltre le convenzioni della scrittura c'è la creatività figurale.

Ecco che i frammenti di un'autobiografia centrifuga, «*faite de pièces et de morceaux*», potrebbero essere rimessi al lettore, giudice cui è demandata la ricomposizione del molteplice, la ricostruzione dell'unità che abita l'opera. Ecco che la

²⁹¹ Chateaubriand in effetti concepisce la sua operazione sulla base di una sfrenata auto-consapevolezza, che lo induce, appunto, a una esasperazione dell'approccio retrospettivo.

²⁹² Cfr. A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990.

²⁹³ G. Casanova, *Histoire de ma vie*, Paris ; Gallimard, 1986 (ma l'opera fu pubblicata integralmente postuma da Brockhaus-Plon solo a partire dal 1960 !).

rinuncia all'irrinunciabile principio metodologico della distanza retrospettiva in favore di una presenza costante del sé in scena, di una moltiplicazione dei punti di vista, capovolge non solo l'arte della scrittura autobiografica, ma lo statuto stesso dell'autore. Ecco che l'autore deve fare appello ad una coscienza esterna per ricomporre il discontinuo, per riconoscere una clôtüre, un principio unificante nell'effimero rinnovarsi delle passioni, per compiere l'altra metà dell'opera, l'altra metà del libro, il cui senso finale appartiene meno a Jean Jaques Rousseau che al lettore delle *Confessions* (1770)²⁹⁴.

Ed ecco allora che la rinuncia a ogni tipizzazione sembra imporsi.

Solo l'idea di un approccio per generi alla questione della clôtüre mostra subito tutta la difficoltà della prospettiva tipologica: nemmeno entro i più stretti e rigorosi confini del modello autobiografico possiamo sperare di individuarne una veramente stabile.

Nella scrittura di sé i 'cammei' finali convivono con chiuse poco o nulla significative, inspiegabile esaurirsi della scrittura (da Cellini a Stendhal²⁹⁵); abbandono irrevocabile (Genovesi²⁹⁶); o il sopraggiungere dell'ineffabile morte, che segna l'arbitrario calar del silenzio (Settembrini, Alfieri)²⁹⁷. Conclusione, questa sì, autentica ma che bruscamente sottolinea l'inaccessibilità della fine per il genere autobiografico. Paralisi più che ellissi sanabile solo da un intervento esterno che ricomponga le spoglie del testo:

²⁹⁴ La mano tesa al destinatario, questo il senso della chiusa che riporta il racconto all'atto della lettura: «J'achevais ainsi ma lecture et tout le monde se tut. Madame d'Egmont fut la seule qui me parut émue ; elle tressaillit visiblement, mais elle se remit bien vite et garda le silence, ainsi que toute la compagnie. Tel fut le fruit que je tirai de cette lecture et de ma déclaration .», J. J. Rousseau, *Les Confessions*, Imprimerie Nazionale Editions, 1995, p. 986.

²⁹⁵ La *Vie d'Henry Brulard*, cominciata nel novembre 1835, fu abbandonata pochi mesi dopo, nel marzo 1836. La pubblicazione ebbe luogo solo nel 1856. Cfr. Stendhal, *Vie d'Henry Brulard*, in *Oeuvres intimes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1982.

²⁹⁶ Cfr. A. Genovesi, *Autobiografia, lettere e altri scritti*, a c. di G. Bavarese, Milano, Feltrinelli, 1962.

²⁹⁷ D'Intino: «E sono appunto questi gli unici testi autobiografici che possono concludersi con la morte, sul piano della storia come sul piano del discorso, anche se con un testo non d'autore», cit., p. 230. Per l'autobiografia del Settembrini si può consultare L. Settembrini, *Ricordanze e altri scritti*, a c. di G. De Rienzo, Torino, Utet, 1971.

«Lettera del signor Abate di Caluso, qui aggiunta a dar compimento all'opera col racconto della morte dell'autore.»²⁹⁸

5.5 *La voce e il fuoco*

Quella che è la naturale soluzione alla naturale irrisolubilità dell'autobiografia, il mutamento finale della voce narrante, viene adottata come perfetta strategia di verisimiglianza e mimetismo non solo dal romanzo pseudo-autobiografico, ma anche da quello epistolare o dal “manoscritto ritrovato” (tipi che nella pseudo-autobiografia possono convergere) che, a garanzia dell'autenticità dei fatti, cedono spazio alla voce esterna, il raccoglitore postumo dell'epistolario o l'editore del manoscritto. Una voce a forte funzione testimoniale (*Ultime lettere di Iacopo Ortis*, 1798), o quella del destinatario interno (*Le lys dans la vallée*, 1836), un ritmo narrativo molto rapido con la sola intenzione di riassumere gli ultimissimi eventi o di trarne succintamente la morale (anche *I Promessi Sposi* naturalmente!).

Se per quel che riguarda la pseudo-autobiografia l'intervento di una voce *off* costituisce solo *l'altra* possibile soluzione (rispetto all'abbandono *tout court* del testo e al tentativo di sovrapposizione tra morte e fine), per il romanzo epistolare o “il manoscritto ritrovato” il condizionamento dell'effetto cornice è inderogabile ed è perciò legittima l'aspettativa del lettore di una chiusa prevedibile.

Dentro un tale contenitore le declinazioni possono tuttavia essere varie, proprio per il gioco tra testo e paratesto che la situazione favorisce²⁹⁹, dall'enfasi sul passaggio tra dentro e fuori a più sfumati ed essenziali compromessi. Alle soglie del verismo italiano, nel momento in cui siffatti schemi stanno tramontando, un Verga ai suoi esordi (*Storia di una capinera*, 1869) non inserisce l'epistolario entro una cornice ma si limita ad aggiungere una finale “lettera d'accompagnamento” che chiarisce al destinatario interno l'origine di quei fogli manoscritti. Quando il genere era al suo acme le situazioni potevano farsi ben più articolate, come per la chiusa dell'*Adolphe* di Constant (1816)³⁰⁰ che duplica l'effetto d'uscita con un testo più interno alla *factio* narrata, (la *Lettre à l'éditeur*, dove un presunto testimone dei fatti racconta della morte di Ellénore e del

²⁹⁸ in V. Alfieri, *Vita*, Appendice diciannovesima, Torino, Einaudi, 1974, p. 348.

²⁹⁹ Per una indagine approfondita sulla complessa architettura del paratesto (autentico e allografo) un classico è lo studio di Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

³⁰⁰ In realtà il testo fu redatto nel 1806 e pubblicato solo dieci anni dopo.

destino infausto di Adolphe) cui segue una *Réponse* del curatore stesso, il cui fine è piuttosto quello di offrire una interpretazione dei fatti e una sconsolata e tragica morale³⁰¹. Fino al limite indecifrabile tra *fictio* e realtà, con quella *Note de l'Editeur* che si trova in calce al manoscritto delle *Liaisons dangereuses* (1782) e, vergata con calligrafia che non è quella di Laclos, lascia aperta ogni possibile domanda (il vero libraio che sperava nel seguito della storia? O non, piuttosto, un tranello, complice l'autore che gioca al surplus di mimetismo?...)³⁰².

Insomma, solo in senso molto lato si può dire che la chiusa ha tendenza a tipizzarsi anche laddove agisce un contenitore forte entro il quale il romanzo si iscrive. Del resto il discorso va inserito nell'ambito della più vasta nozione di *cadre*, che tanto seduce gli studi letterari, dove il concetto è inteso nel senso tecnico di una finzione che ne ingloba un'altra, ma anche nel senso strutturale, limite fisico che esplica la funzione demarcativa tra ciò che è l'opera e ciò che non lo è³⁰³.

Limitandoci per ora al primo dei due significati, la questione tocca da vicino il nostro oggetto di indagine giacché si possono riconoscere due linee decise e trasversali. Una prima trionfa nel romanzo di primo ottocento, che tende a usare strategie chiare di messa in cornice, di forte correlazione tra inizio e fine, orientandosi spesso verso il modello biografico che narra appunto dalla nascita alla morte, organizzandosi sul filo dei momenti topici di una vita; una seconda – più frequente ma non esaustiva del

³⁰¹ «On change de situation, mais on transporte dans chacune le tourment dont on espérait se délivrer, et comme on ne se corrige pas en se déplaçant, l'on se retrouve seulement avoir ajouté des remords aux regrets et des fautes aux souffrances», B. Constant, *Adolphe*, Paris, Gallimard, 1958, p. 122. In questo senso l'esempio è interessante anche rispetto al discorso fatto sopra circa lo spazio autonomo riservato dal testo alla morale finale.

³⁰² La nota recita : « (...) Peut-être quelque jour nous sera-t-il permis de compléter cet Ouvrage; mais nous ne pouvons prendre aucun engagement à ce sujet (...)», cfr. *Les liaisons dangereuses*, Parsi, Gallimard, 1979, p. 386. Nel commento alla *Note* del curatore dell'edizione Gallimard-Pléiade, Laurent Versini, si legge: «Cette note, portée par une autre main sur le manuscrit (...), renseigne plus sur les projets du libraire à l'affût d'une exploitation commerciale du succès, que sur ceux de l'auteur (...)», ed. cit., p. 1411. E del resto, nel commento filologico al testo si precisava che la Nota, di mano diversa da quella di Laclos, compare su un bigliettino bianco incollato nella parte bassa del foglio 126, al recto. Foglio in carta blu. Insomma non pare si sciolga davvero la possibile ambiguità.

³⁰³ cfr. G. Larroux, *Mise en cadre et clausularité*, «Poétique», 98, avril, 1994, pp. 247-253.

secondo ottocento³⁰⁴ - si svincola sempre più esplicitamente da siffatte rivendicazioni d'innocenza e, piuttosto che inscrivere la *fiction* entro i più o meno vietati stratagemmi del romanzesco, dice di ritagliarla entro il tessuto del reale: l'estetica della *tranche de vie*, appunto.

Ma forse che tali rivendicazioni scongiurano veramente la prevedibilità di inizio e fine? Non è detto. Soprattutto perché la nozione stessa di romanzo realista è, quanto meno, antinomica, a dire non soltanto di uno dei più autorevoli esperti della questione, che ha scritto:

«Par nature, le roman implique la fiction, l'invention de personnages et de situations imaginaires. Il implique aussi une construction, un ordre des faits, c'est-à-dire la négation du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel de la vie.»³⁰⁵

ma perfino dal più geniale degli eredi della scuola naturalista che, nel più lucido dei saggi teorici sul realismo, ha chiarito:

«Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. on du désordre et des aléas qui caractérisent la vie réelle, ou le réel de la vie.»³⁰⁶

Ciò che sembra caso nel romanzo è in realtà *sistema* e anche la svogliata naturalezza del passaggio dal testo al non testo è studiato effetto. Perciò, se è vero che bisogna essere cauti, è tuttavia ipotizzabile parlare di una certa ricorrenza delle soglie d'accesso e d'uscita finanche nel romanzo realista-naturalista. Almeno a cominciare da Flaubert. Fin dallo scambio di battute tra Frédéric e Deslauriers (*L'Education sentimentale*, 1869) la scena dialogata diventa clausola prediletta di molto romanzo europeo, gli esempi infatti sarebbero innumerevoli, da *Pot-Bouille* (1882) a *L'oeuvre* (1886), dal *Mastro don Gesualdo* (1889), a *Effi Briest* (1895), per non dire di Galdòs

³⁰⁴ Ché i titoli sono eloquenti della permanenza di un approccio 'biografico': per limitarci ad alcuni tra gli esempi celeberrimi - e che fanno parte del *corpus* d'indagine di questo studio - da *Anna Karenina* a *Une vie*, da *Mastro don Gesualdo*, a *Tristana*, a *Effi Briest*.

³⁰⁵ H. Mitterand, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, Paris, Puf. 1994, p. 1.

³⁰⁶ G. de Maupassant, *Le Roman*, cit., p. 709.

che predilige questo stilema in chiusa, arrivando a fare della scrittura drammaturgica la cornice dell'intero romanzo, come accade in *Tormento* (1884)³⁰⁷.

Nessun dubbio sul fatto che Zola ne coglie più consapevolmente di chiunque altro la potente resa ritmica: nell'isocronia tra tempo dell'azione e tempo del racconto che solo il dialogo garantisce, al tempo narrativo fatto di pause, ellissi, sommari, se ne sostituisce d'un colpo uno fatto quasi esclusivamente di scene, tale da sembrare il tempo della realtà. Ma Zola fa di più perché amplifica enormemente l'effetto con la progressiva riduzione della scena dialogata a un'unica battuta, vergando d'un tono interlocutorio molti romanzi del ciclo. Si è già avuto occasione di ricordare come emblematica la battuta che chiude *La faute de l'abbé Mouret* (1875)³⁰⁸: la voce che risponde al richiamo deve essere immaginata fuori dal romanzo, oltre la soglia. Né narratore, né personaggio, voce ormai inscritta nell'*illusoria realtà* che continua il testo.

Ora, la scelta del dialogo a chiusa della trama rientra puntualmente in quella poetica della *tranche de vie* che si istituzionalizza fino a farsi luogo comune, stereotipo. E già all'inizio di questo capitolo – a proposito de *Les soeurs Vatard* – si provava a sottolineare il fatto che non necessariamente uno scambio di battute in fine riesce ad imprimere al testo una sospensione di giudizio, quell'esitazione sul senso ultimo, sulla coerenza ultima che ci fa parlare di chiusa debole. Abbiamo, cioè, provato a dire che la chiusa dialogata si risolve molto spesso in una scelta squisitamente formale, rispondente ad un effetto di coerenza del “sistema-*tranche de vie*” che può non coincidere affatto con una poetica del finale *faible*. Pochi infatti sono gli autentici eredi di Flaubert, pochi quei testi capaci di riprodurre la fragilità *profonda* delle sue chiusure. Ci sono ben altre implicazioni, evidentemente, nell'*explicit* dell'*Education sentimentale* oltre la scena dialogata, una vera concezione anti-teleologica della natura³⁰⁹.

Ecco perché se Zola tipizza molto la chiusa interlocutoria è da Flaubert che germoglia una prassi conclusiva destabilizzante nel profondo.

³⁰⁷ B. P. Galdos, *Tormento*, cit. Nella sua vastissima produzione romanzesca, Galdos si divide equamente tra finali affidati all'immediatezza del dialogo e chiusure enfatiche nel segno della morte (si veda, ad esempio la fine de *La fontana de oro*, in *Novelas Contemporaneas*, Madrid, Turner, 1994, vol. I, p. 469).

³⁰⁸ «Serge! Serge! Cria-t-elle plus fort, en tapant des mains, la vache a fait un veau!», E. Zola, *La faute de l'abbé Mouret*, in *Les Rougon-Macquart*, t. I, Paris, Gallimard, 1960, p. 1526.

³⁰⁹ Cfr. R. Huss, *Nature, Final Causality and Anthropocentrism in Flaubert*, *French Studies*, XXXIII, 1979, pp. 288-304, citato da P. Whyte, *Téléologie et Ironie. Techniques de la clôture chez Flaubert*, in *Le point final*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par A. Montandon, Publication de la Faculté des Lettres et sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, pp. 87-99.

Se chiamiamo “**figure dell’enunciazione**” tutte quelle tecniche che rientrano nei processi di *focalizzazione* e d’*istanza narrativa* – suscettibili, secondo Genette, di farci disegnare una mappa del narrato come “gioco di sguardi”³¹⁰ e modulazione di voci – scopriremo come, proprio queste figure, quando sono mobilitate nella fascia finale, possano trasformarsi in un vero e proprio detonatore che fa saltare la coerenza del testo, strumento rivoluzionario che colpisce al cuore l’elaborazione di un messaggio stabile, ne rimette in questione la coerenza stessa.

Moltissimo è stato scritto sulla battuta finale di *Madame Bovary* eppure tutto potrebbe concentrarsi in una sola, decisiva domanda: - Chi parla in questo finale?

La convergenza del tempo dell’azione e quello della narrazione nel presente sembra riportare alla luce la perduta istanza diegetica, il dimenticato narratore interno del «*Nous étions à l’étude*» incipitario si rivela inaspettatamente ai bordi di un testo che, nell’indiretto libero, ha raccontato secondo punti di vista molteplici: a formulare questa ipotesi è lo stesso Genette, precisamente in quella parte del suo studio dedicata alla voce³¹¹. Forse, però, bisognerebbe ardire spingersi un po’ oltre questa lettura. Per notare che la voce delle ultimissime battute è voce non individuale, non del personaggio, ma neppure del narratore - altrimenti come interpretare il fatto che un narratore onnisciente e giudicante, mimetizzatosi per tutto il racconto, inaspettatamente invada la scena con una battuta così piena di senso proprio nel suo essere assurdamente banale? Teorico di un’Arte della dissimulazione, di occultamento della responsabilità dell’enunciazione, Flaubert non poteva attribuire esplicitamente le implicazioni di quella battuta ad un narratore individuale, quale che fosse.

La tensione che quella domanda ingenera, - Chi parla? Chi si fa testimone? - è la tensione a una ricostruzione del senso a partire da quella anodina ricongiunzione con la cronaca locale. Il senso di quella battuta non è indifferente a chi quella battuta pronuncia e, anzi, nei suoi effetti, ne dipende. L’ipocrisia trionfante del farmacista, l’imbecillità del potere sono un’accusa amara alla società che il lettore troverà tanto più drammatica e significativa quanto più s’immergerà in una archeologia della voce nel testo. Per scoprire che né personaggio, né narratore parlano qui, ma una terza voce,

³¹⁰ A questo parametro ha dedicato grande attenzione anche Henri Mitterand in *L’illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, cit., pp. 33 sgg.

³¹¹ G. Genette, *Figure III*, cit., p. 233.

quella del “contratto sociale”, dell’ideologia corrente, della voce unica, amalgamata e davvero oggettiva dell’*idée reçue*³¹². Al lettore trarne le conclusioni.

Di tutti i processi di interruzione finale di omogeneità – trasformazione del *pattern* stilistico, accelerazione del tempo narrativo o ricorso a un tema esplicito, partenza, morte o matrimonio³¹³ – il cambiamento di enunciazione è forse quello più gravido di conseguenze sul piano del significato del testo. Introdurre una dinamica del punto di vista sullo scorcio finale del testo, al margine cioè di un’architettura che si vuole costruzione (e accumulo) di significato, apre la strada ad una logica del rovesciamento che può arrivare fino a negare l’*explicit* come «infallibile reagente dell’efficacia del testo» per farne, anzi, potenzialmente, luogo di conflitti, di rielaborazioni, di compromessi, mancate soluzioni. Ma che può anche limitarsi a differire il riconoscimento di quell’efficacia, perché, paradossalmente, essa si affermi in tutta la sua potenza solo alla fine di un processo ermeneutico che investe a ritroso il testo intero. Principio estremamente dinamizzante, questa strategia mobilita tutto un *corpus* di figure della negazione che attualizzano di volta in volta la poetica della sospensione flaubertiana, impronta d’autore lasciata su tutto il genere romanzo. Tra coloro che ne ereditarono profondamente lo spirito Giovanni Verga fu senz’altro e suo malgrado³¹⁴ tra i più originali interpreti.

Nella potenzialità dirompente delle chiuse il magistero di Flaubert fu, sui romanzieri più grandi, infinitamente più fecondo di quello zoliano.

6. Effetti finali: dinamiche dell’ultima pagina

Dopo quanto detto, resta da chiedersi, dunque, se quell’ipotesi di ritualizzazione dei processi clausulari³¹⁵ che determinerebbero la leggibilità del testo in rapporto ai suoi

³¹² Faccio riferimento qui alla lettura che dell’indiretto libero flaubertiano ha dato Franco Moretti in *Il secolo serio*, cit., p. 723.

³¹³ E’ a tutti questi processi demarcativi, la cui lista è aperta, che Hamon dà il nome di *clausules*. Cfr. anche G. Larroux *Mise en cadre et clausulrité*, cit. p. 4.

³¹⁴ Per l’influenza della chiusa flaubertiana su Verga si veda G. Ragonese, *L’epilogo dei Malavoglia e l’epilogo di Madame Bovary*, in AA.VV., *I Malavoglia*, Atti del convegno internazionale di studi, Catania 1982, vol.1, p. 269 sgg.

³¹⁵ Non solo nella formulazione di Hamon ma anche pensando a H. Bonheim che parla di *closing topoi* in *The narrative modes – techniques of the short story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1986, p. 40.

modelli, e che si risolve in una accentuazione dei processi retorici di uscita dal testo, abbia una sua plausibilità teorica e una sua reale efficacia anche entro il genere romanzesco.

Nel frattempo si sono chiarite, infatti, esigenze molteplici. La prima, di tipo teorico. Ovvero l'impossibilità di attribuire eccessiva importanza allo scioglimento narrativo nella lettura dell'opera come un tutto coerente. Merito di Francesco Orlando aver fatto emergere la questione, almeno preliminarmente, rispetto a una definizione degli "statuti del soprannaturale nella narrativa"³¹⁶. A proposito del fantastico così come codificato da Todorov - ciò che *alla fine* né si razionalizza nello «strano» né si conferma nel «meraviglioso»³¹⁷ - Orlando esprime infatti un'esigenza che direi di autenticità. Nell'ultima parte de *I misteri di Udolpho* (1794) il soprannaturale finisce razionalizzato eppure, fatte salve le pagine conclusive appunto, il lettore della Radcliffe è sbalottato per un fiume di eventi meravigliosi e fantastici: davvero basta la chiusa a negare ciò che per tutto il romanzo si produce e si rinnova? E così, più in generale, basta il finale "rose e fiori" a neutralizzare l'impianto tutto amaro e pessimistico posto da Dickens in *Il nostro comune amico* (1864-65)? Su un piano tematico si tratta della stessa obiezione che ponevamo all'inizio di questo capitolo a proposito della scena dialogata come *topos* conclusivo di un romanzo naturalista: basta davvero a farne un romanzo a chiusa debole? O ancora: è davvero impossibile, nella (pseudo)-autobiografia, riconoscere un effetto di *clôture*, anche quando la fine del testo sia neutralizzata fino al punto di scomparire?

Lo stilema dell'*unfinished* impedisce forse di riconoscere nel testo una rappresentazione completa del mondo, per quanto tutta negativa?

La seconda esigenza è di ordine metodologico. Ovvero, come negare il fatto che entro certi sotto-generi romanzeschi (dalle forme premoderne del romanzo alessandrino a quello di formazione, dal *feuilleton* al poliziesco a certa autobiografia e pseudo-autobiografia) le chiuse si fanno più prevedibili? In che considerazione tenere queste forme e su che base ritagliare lo scarto di quella particolare incarnazione del genere (e ad esso trasversale) che è il romanzo realista-naturalista, oggetto di questo lavoro? Rimandare a una teoria dei generi, insomma, non risolve completamente il problema che è anche, appunto, quello di una morfologia del romanzesco da tener presente quando si tenti un'operazione tipologica. Non solo all'*epos* quindi si deve contrapporre

³¹⁶ cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il Romanzo*, cit., vol. I, pp. 195-226.

³¹⁷ Si allude ovviamente alla tesi sostenuta in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

il romanzo che qui ci interessa. E questo precisamente per il fatto che l'*epos* non ne costituisce solo l'antecedente storico ma, come molta critica ha notato, la vera alternativa³¹⁸: alla sua struttura compiuta e immutabile sta la struttura in divenire e problematica del romanzo,³¹⁹ alla certezza di un senso stabile, alla capacità di cogliere il tutto unitario della vita, la ricerca frammentaria e spesso lacerata nei suoi risultati. Illuminante mi pare in questo senso - e perciò volentieri me ne servo - la sistemazione che Thomas Pavel ha suggerito per il genere romanzesco, distinguendo sulla base di un principio "ideografico":

«Per quanto diversi, i romanzi idealistici seguono tutti uno stesso metodo di cui occorre distinguere i tratti essenziali. La loro credibilità non deriva dalla familiarità del lettore col mondo narrato: il lettore è invitato piuttosto a cogliere l'idea unificante che sorregge l'universo immaginario (in questo caso la separazione radicale fra il mondo sublunare e l'eroe che comprende la trascendenza della norma) e poi a chiedersi se quest'idea non illumini a modo suo l'universo ritenuto reale. I romanzi idealistici costruiscono laboriosamente un vasto universo fittizio molto diverso dal mondo della vita quotidiana, e lo presentano come una totalità coerente. Secondo questo metodo, che potremmo chiamare *ideografico*, l'universo immaginario è modellato da un'idea unificante che la moltitudine degli episodi evoca di continuo.»³²⁰

Criterio rispetto al quale nella storia del genere ai modelli puri, in cui i molteplici episodi convergono verso *un solo fine* (così nel romanzo ellenistico e in quello cavalleresco), si sono andati sostituendo modelli misti (da quello pastorale a quello picaresco, epistolare, sentimentale e storico) e nella contrapposizione tra romanzo idealistico o realistico è maturata la sintesi, per cui Pavel può parlare di un idealismo moderno come tentativo di conciliare la ricerca della virtù da parte dell'individuo ("l'anima bella") con la prosaica verisimiglianza del mondo. Eppure una volta messa in campo l'imperfezione umana, una volta che essa sia stata sottratta al comico e osservata

³¹⁸ Claudio Magris insiste nel parlare di un'epica presente anche nella modernità, cfr. in *E' pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il Romanzo*, cit., vol.I, p.877.

³¹⁹ Nella vulgata bachtiniana alle origini del romanzo sta la tradizione comico-popolare che ha inaugurato «la logica artistica dell'analisi», la concezione realistica del mondo, l'accettazione della "vita senza inizio e senza fine" come oggetto dell'arte. Il romanzo avrebbe così invaso il sistema dei generi, imponendosi come forma dominante e modificandoli. E' a questo proposito che compare il termine di "romanizzazione" come di un processo che ha reso "problematici" tutti i generi letterari contagiati dal romanzo. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, p. 448 e pp. 462-465.

³²⁰ T. Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, cit., vol. II, p. 43.

con serietà, una volta che l'individuo sia stato rappresentato in frattura col mondo che lo circonda, si fa dilagante la molteplicità normativa, il relativismo morale che trasforma il romanzo in una *quête* senza esito certo. Allora, solo al di qua di questo discrimine, entro cioè il terreno di un romanzo che rinuncia all'ipotesi astratta sulla sua essenza morale e che mette, invece, al centro l'imperfezione dell'uomo è possibile che il lettore si chieda, genuinamente:- Come andrà a finire? Cosa avverrà in seguito?³²¹. Sempre, se all'istanza conoscitiva propria del romanzo anti-idealistico si antepone quella "ideografica" (così nel *feuilleton*, nel *giallo*, nel romanzo a tesi), la chiusa romanzesca diventa forte, ma soprattutto fortemente prevedibile. Viceversa, quando non rinuncia a muoversi in un mondo in cui il senso non è più immanente ma solo ipotetico, progressivamente irraggiungibile, quando, l'istanza mimetica prevale e il romanzo resta fedele all'idea di peripezia come ricerca, allora in fondo al testo nessuna chiusa può davvero essere scontata, la delusione o la conquista a sorpresa di un senso pieno³²².

Il secondo Ottocento vede il trionfo di questo spirito critico e scettico e non a caso in proposito Pavel parla di anti-idealismo maturo³²³. E' a questo romanzo, alle sue contraddizioni e alle sue multiformi soluzioni che guardiamo in questa ricerca. Perché se è vero che il romanzo, più di qualsiasi altro genere letterario, si fa portavoce di istanze molteplici, il romanzo del Secondo Ottocento, come espressione di una modernità ideologicamente "debole", "sporca", adattabile e precaria, è espressione della contraddizione e del compromesso piuttosto che delle certezze. La negazione di un senso trascendentale è corollario imprescindibile del determinismo, anche in letteratura; pure, lo slancio irrazionale che spinge alla ricerca di una autenticità di sé, di una armonia tra individuo e mondo travolge Emma, 'Ntoni, Effi, paralizza Frédéric e acceca Thérèse, confonde per un attimo Désirée, serpeggia nel cuore di Gesualdo e schiaccia quello di Pierre...La rassegnazione alla razionalità superiore, la legge di natura, non avviene senza lotta, l'accettazione dell'imperfezione come verità ultima della condizione umana può essere - ed è - messa in discussione, il riconoscimento

³²¹ In questo parzialmente correggendo Bachtin che attribuiva già queste domande al lettore di romanzo *tout court*.

³²² cfr. C. Magris, *E' pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, cit., p. 876.

³²³ Anche se in questo caso non viene dato il giusto peso al fatto che proprio nel seno del Naturalismo vale una e una sola legge fuori dall'uomo, quella del *milieu* - anche più di quella dell'ereditarietà. Pavel si limita a parlare di pessimismo rimuovendo un aspetto importante della questione, perché tutto si è ribaltato: la legge che è fuori dell'individuo impedisce ogni ricerca di un nuovo sé. E sarebbe da chiedersi se nell'orizzonte più vasto del ciclo - da Zola a Verga - sia invece riconoscibile una fuga al determinismo.

dell'infingardaggine morale è l'ultimo ad arrivare, il conflitto tra intima aspirazione e legge sociale si consuma fino alle soglie del testo. Come luogo geometrico di questo scontro, il finale assume allora un significato pregnante solo se siamo disposti a riconoscerlo come spazio dinamico, entro il quale *possono* trovare un equilibrio le molteplici istanze, vengono rappresentate tutte e tutte insieme le varie anime del testo, convivono i suoi opposti significati, perdurano (o si sacrificano) i conflitti. Solo a patto di lavorare sul finale come spazio ultimo di una formazione di compromesso avrà senso provare a far affiorare una tipologia delle strutture profonde.

Non gli scioglimenti allora, non i temi (morti e matrimoni, premi e felicità) né le forme (scena dialogata, presente verbale *versus* voce del narratore, morale della favola). Almeno, non solo. Questi elementi presi singolarmente non dicono niente, soprattutto perché a volerne tirare fuori una tipologia non si va lontano, ché il genere male si presta. Questi ed altri elementi ci interessano solo quando li facciamo interagire, quando li consideriamo parti di un *puzzle*, ricomposto il quale ci avvicineremo a una espressione del conflitto che abita il testo. Se abbiamo chiaro il senso che col naturalismo si apre una crisi dell'idea forte di fine romanzesca legata a eventi topici come matrimonio e morte, la strada da battere non è, credo, la ricerca di temi, immagini, eventi sostitutivi, e neppure quella di limitarsi a una cartografia delle forme – chiusa al presente, scena dialogata, battuta interlocutoria, cambio di fuoco, di voce narrante etc. - ma di analizzare i modi in cui quegli eventi vengono privati del loro senso pregnante. E questi modi investono ogni aspetto del passaggio finale – retorico, tematico, simbolico – e soprattutto la sua organizzazione. Se certi eventi non bastano più a stabilire un senso forte alla fine di una trama, dobbiamo partire alla ricerca di tutti gli elementi che ne determinano la corrosione: ecco allora l'importanza di un cambio di fuoco, di voce, di una figura della negazione.

Si tratta, insomma, di fare un passo oltre la giustissima constatazione di Hamon circa la compresenza dei “tre fattori” come condizione necessaria e sufficiente all'effetto finito. Non sempre queste tre linee convergono nel luogo della fine materiale e talvolta si muovono perfino l'una contro l'altra, con la conseguenza di lasciare aperte le dinamiche del testo e privare il lettore dell'effetto finito. Fare un passo oltre l'impostazione di *Clausules* significa partire dal presupposto che una tipologia della clôtura deve interessarsi anche a tutte le situazioni in cui l'effetto finito non è garantito e

cercare una relazione tra questa inadempienza e il mancato incontro di *fin, finition et finalité*.

Ci soccorrerà quella retorica delle passioni di cui parlavamo sopra, perché è proprio il concetto di appagamento del desiderio ermeneutico che farà da bussola in questo viaggio sugli equilibri del testo. Perché il primo, il più immediato, il più genuino “effetto finito” coincide con l’appagamento del desiderio conoscitivo. La stasi di una saturazione immediata del senso, il godimento di una aspettativa subito soddisfatta, la rassicurazione, la fiducia sulla possibilità di una coerenza immediatamente visibile non sono soltanto percezioni soggettive del destinatario empirico, ma effetti iscritti nel testo che risolve d’*un coup*, nella scena finale il suo dinamismo, le sue tensioni. Viceversa, frustrazione, curiosità, rinuncia sono l’esito di una opacità di quegli equilibri, dell’impossibilità di risolverli pienamente e sono all’origine di uno slancio retrospettivo che porta il lettore a cercare ancora e ancora un senso, ora solo con le sue forze, pieno di un desiderio ancora vibrante.

Se provassimo a schematizzare questa dinamica delle passioni mobilitata dal finale narrativo, dovremmo forse mettere le cose in termini di azione/reazione. La soluzione delle tensioni del testo e l’affetto messo in moto presso il destinatario non costituiscono solo l’espressione soggettiva dell’emotività del singolo lettore, ma corrispondono ad effetti, a reazioni che sono iscritte precisamente nel testo, mobilitate da una specifica organizzazione della materia. Se intendiamo il testo narrativo come un codice da attualizzare, infatti, la capacità massima del lettore empirico di comprenderlo, di scioglierne le figure, di trarne piacere porta *per ipotesi* ad una sua identificazione col lettore implicito, quello per il quale tutte le figure sono comprensibili. Per questo destinatario ipotetico (e solo potenzialmente perfetto) Orlando ha parlato di funzione-destinatario³²⁴ ed è a questo interprete che noi consideriamo rivolte tutte le istruzioni di lettura, perfino quelle che sollecitano una reazione emotiva (si pensi all’analisi che sopra si faceva de *Le confessioni di un italiano*), che ne fanno dunque un *effetto* del testo.

Nel discutere questa dinamica seguono, apparentemente, un percorso a ritroso per cui sospendo e rinvio al prossimo capitolo l’analisi sul fronte attivo da parte del testo nel determinare e risolvere certe dinamiche, e parto invece dalle “reazioni a caldo”, dagli effetti che la chiusa orienta.

³²⁴ F. Orlando, *Per una teoria ...*, cit., pp. 78-85.

EFFETTI INSCRITTI NEL TESTO

| | |
|---------------------------|--------------------------------------|
| APPAGAMENTO IMMEDIATO | INAPPAGAMENTO |
| (ASPETTATIVA SODDISFATTA) | (ASPETTATIVA DISATTESA) |
| RASSICURAZIONE, FIDUCIA | FRUSTRAZIONE, PERPLESSITÀ, CURIOSITÀ |
| STASI = CONTEMPLAZIONE | MOVIMENTO = SLANCIO ERMENEUTICO |

Nella lettura di questa sintesi grafica (i cui diversi piani sono commentati dalle espressioni in grassetto nel testo), la prima distinzione va marcata, dunque, tra una reazione di **appagamento immediato** suscitata presso il destinatario *versus* un deliberato effetto di **inappagamento**. Siamo forse abituati a far coincidere questa mancata gratificazione immediata con una delusione dell'aspettativa: l'orizzonte d'attesa cui il lettore aderisce è funzione diretta del genere cui il testo appartiene, *considerato nel suo momento storico*; rispetto ai testi narrativi, poi, è anche conseguenza degli snodi della trama che di biforcazione in biforcazione inducono aspettative sempre più chiare e plausibili. Di qui, in effetti, l'idea - per certi aspetti formali legittima - di una topica delle chiuse per generi letterari.

Ma in questo contributo sto provando a sostenere l'impraticabilità di questo sistema, almeno quando applicato al genere romanzesco, nelle sue strutture profonde. Come un romanzo può chiudersi in modo del tutto imprevisto e risultare comunque immediatamente gratificante, nel senso che è capace di suscitare una risposta immediata al desiderio di senso avanzato dal lettore, così la consolante soddisfazione di un'aspettativa non garantisce la stabilità di un senso definitivo. Per esempio, non è detto che sia attribuita al destinatario la possibilità di (gli siano dati i mezzi per) prevedere l'omicidio-suicidio di Thérèse e Laurent alla fine di *Thérèse Raquin* di Zola, eppure fuori di dubbio che la chiusa appaghi immediatamente il bisogno di senso e di completezza del senso. Anche se nessuno negherebbe comunque che l'effetto sarà tanto più forte quanto più l'aspettativa che il destinatario si è andato costruendo verrà **soddisfatta** invece che **disattesa**. Allo stesso modo, una delusione dell'aspettativa non è necessaria all'effetto di inappagamento: così per esempio, ci aspettiamo senz'altro che alla fine del romanzo biografico, costruito come percorso di ascesa dell'individuo,

Gesualdo muoia, eppure come mai quel finale non ci riempie immediatamente e non ferma la nostra ricerca di un senso? E come mai il finale con matrimonio ne *I Promessi Sposi* è unanimemente considerato un idillio solo a metà? Non basta allora aver accontentato le aspettative del lettore accorto? La delusione dell'aspettativa insomma è condizione né necessaria né sufficiente all'inappagamento, come non lo è la sua gratificazione; semmai, in entrambi i casi può costituire un "valore aggiunto"³²⁵. La fragilità - o la forza - di una chiusa deve poggiare su altro. Certamente i finali in sordina che certa prassi naturalista ha diffuso a imitazione di Flaubert furono sentiti, almeno dal pubblico contemporaneo e spesso avvezzo alle chiuse ben concludenti del *feuilleton*, come espressione di una sospensione di giudizio, una rinuncia alla morale della storia, una resa alla insignificanza. Eppure, abbiamo già detto, pochissimi colsero la dinamica profonda di certe chiuse flaubertiane, la natura dell'ambiguità che le attraversa. Così poteva capitare che una scena dialogata, posta a conclusione di un romanzo, il chiacchiericcio inconcludente, lo scivolamento nel triviale, il tono interlocutorio, esibissero – per il lettore dell'epoca - una crisi dello scioglimento significativo sul piano formale. La distanza storica ha alterato la leggibilità di questi testi, almeno nel senso che oggi – usi alla chiusa "aperta" - riconosciamo puntualmente la natura *tutta formale* di quella esibizione e a una analisi delle strutture profonde appare chiaro che, tranne in pochissimi casi, non si riuscì a fare del finale in sordina un finale sempre debole, impotente a una riconciliazione significativa: oltre l'indugio nel caffè di *boulevard*, i due giovani protagonisti de *Les soeurs Vatard* hanno chiuso per sempre il loro destino alla tenerezza di un affetto sincero; il senso definitivo triste, pessimista e non consolatorio non trova voci che lo contraddicano.

Il punto, infatti, non è il contenuto – verosimilmente anche tutto negativo – del senso ultimo del testo, quanto la possibilità che il testo garantisce di accedere, attraverso la rappresentazione mimetica, a una ricostruzione significativa del mondo. Un appagamento immediato gratifica questa più sostanziale aspettativa (che nulla ha a che fare evidentemente con la trama e il suo scioglimento) e imprime, di volta in volta, effetti di **rassicurazione**, se viene anche incontro all'orizzonte d'attesa, di **fiducia** quando impone certe soluzioni più sorprendenti.

Da questo punto di vista, certo, il romanzo naturalista può considerarsi anche una rivoluzione incompiuta. Perché è spesso alle strutture e alla forma che ha limitato

³²⁵ La condizione non necessaria e non sufficiente della gratificazione dell'aspettativa è rappresentata nello schema dalla parentesi.

l'innovazione. Basti pensare alla nuova posizione che nella trama è stata data alla sequenza con la morte del personaggio. Già l'agonia di Emma non occupava più l'*avant-scène* dell'ultimissima pagina. Zola poi, come si è detto, ha fatto di questa strategia della retrocessione un marchio di fabbrica per cui, in moltissimi romanzi del ciclo, la morte del protagonista precede – anche solo di una breve frase - l'ultima scena, di solito insignificante, triviale o allusiva di un movimento in avanti: una furbizia dispositiva, senza rinunciare alla morte né, soprattutto, alla pienezza di senso che questa veicola.

Insomma, invece di lacerare il contenuto profondo del testo, certo naturalismo risolve la battaglia contro la fine a un'apertura stilistico-formale al *continuum* dell'esistenza, che desta al massimo un effetto di sorpresa, senza che però nessun contrasto, nessuno scontro, nessuna polisemia problematica ne abiti davvero le chiuse. Questa la grande contraddizione interna alla poetica naturalista contro la conclusione romanzesca.

Nella direzione opposta, di quei testi cioè che mettono in scena la conflittualità delle istanze in gioco, prevalgono invece nel destinatario effetti di sospensione dell'appagamento, **perplessità**, vera e propria **frustrazione** o semplice **curiosità** di vederci più chiaro, segno che il romanzo sta rimettendo in questione, in modo più o meno radicale, la possibilità di offrirsi come *mediatore di una lettura ordinata e significativa del mondo* e, di riflesso, sta dubitando del fatto stesso che ve ne sia una e una sola. Ho detto “in modo più o meno radicale”: intendo dire che la tensione che agisce nel testo può essere duplice, tra desiderio di credere a un senso stabile per mettersene alla ricerca e disperazione epistemologica. Così, la tipologia che potrebbe delinearsi è proprio quella che valorizza i differenti equilibri di questa dinamica profonda. E' ovvio, insomma, che non bisogna pensare a una polarizzazione netta ma piuttosto a uno spettro complesso di situazioni.

Appagamento, inappagamento: reazioni a caldo di un lettore che nell'atto di chiudere l'ultima pagina del libro resta solo con se stesso a gustare il meritato riposo dei sensi o, invece, agonisticamente costretto a ripartire alla ricerca di un principio unificante che faccia apparire ordine e armonia laddove il finale l'ha (temporaneamente) oscurato: **stasi** o movimento? Contemplazione o **slancio ermeneutico**? Da dove cominciare?

Nel prossimo capitolo cominciamo proprio dal fatto che dinamismo e passioni sono forze che s'incrociano, l'una funzione dell'altra, iscritte nelle profondità del discorso romanzesco.

CAPITOLO II

Passioni della fine: per una tipologia della clôtüre

1. Il minimo indispensabile: il finale come costante di lettura

La pionieristica distinzione di Marianna Torgovnick³²⁶ tra *ending* e *closure* poneva da un lato un oggetto concreto, la parte fisica di testo collocata alla fine, dall'altro un processo che, ricostruendo una rete di rapporti interni, approda a una conclusione.

Fino a questo punto ci siamo mossi piuttosto sul primo versante del problema, e questo per la buona ragione che *closure* non può non includere *ending* e che non si può non affrontare propedeuticamente la questione della *dispositio*, partire cioè da *dove* e *come* finisce materialmente un testo, da quali segnali permettono di ritagliare la parte finale.

Ma l'aspetto della clôtüre che prendiamo in conto da questo punto in poi verte su elementi che non sono affatto circoscrivibili all'*ending*, che perciò d'ora in avanti ci importerà soprattutto come ultima tappa del processo, lì dove il processo di costruzione del senso si ferma³²⁷ e dove si esplicita un certo tipo di reazione finale che il destinatario dovrà riconoscere e assumere, a pena di non godere del testo stesso.

³²⁶ M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, cit., p. 6.

³²⁷ Ibrahim Taha scrive che le ricerche su fine e chiusura identificano tre diversi livelli, quello testuale che esamina i limiti del testo e le relazioni intra-testuali; quello contestuale che esamina i rapporti tra il testo e la realtà fuori di esso; quello comunicativo che esamina il ruolo del lettore. Taha precisa che il termine *ending* indica l'ultima tappa di un processo, precisamente lì dove questo si ferma. Per il resto lo studioso conviene con l'impostazione della Torgovnick nel definire *ending* come parte della *closure*, processo – comprendente elementi testuali ma anche extra-testuali - attraverso il quale il testo compie una soddisfacente conclusione. Cfr. *Semiotics of ending and closure: Post-ending activity of the reader*, «Semiotica», 138 – 1/4 (2002), p.263.

Questa impostazione tiene esplicitamente conto di una distinzione che si ritrova variamente elaborata fin dai formalisti russi e che qui adotto come concetto di funzione-destinatario quale è stato definito da Francesco Orlando:

«distinguere tra una funzione-destinatario e un destinatario empirico per me vuol dire semplicemente questo: tendere a stabilire un determinato numero di costanti che il senso di un'opera manterrà per ogni lettore e per ogni lettura, distinguendole dalle infinite serie di varianti che comporterà il variare dell'individualità del lettore, dell'epoca a cui costui appartiene, del momento in cui la sua lettura avviene, del fatto che essa sia solitaria o corale, integrale o frammentaria, la prima o l'ennesima ecc.»³²⁸

Il fatto certo che due letture non siano mai identiche, che ci siano infinite variabili, costringe a intendere il concetto di funzione destinatario come un “minimo indispensabile” di istruzioni di lettura che vanno inderogabilmente assunte dal lettore empirico ed è precisamente su questo minimo indispensabile che si fonda la comprensione.

Considerare il finale come reagente d'efficacia significa evidentemente ascriverlo a quel numero minimo ma indispensabile di costanti che il destinatario deve condividere, a pena di non capire il testo. Un testo è fatto *per* generare certe reazioni e il finale, per come l'abbiamo definito attraverso la retorica antica e per come l'abbiamo visto funzionare nel primo capitolo di questo lavoro, è la macchina e la sede in cui statutariamente quelle reazioni vengono fissate, reazioni di stasi o di slancio ermeneutico, di pieno e immediato assenso al progetto del testo o solo di perplessità.

Se nella conclusione del capitolo precedente abbiamo voluto dare una prima rappresentazione schematica delle due principali reazioni che il destinatario può assumere, quella di appagamento immediato (e perciò di adesione emotiva al testo) e quella di inappagamento, tocca, in questo secondo capitolo, far emergere quelle strategie formali che inscrivono nel testo questo effetto finale, tocca cioè analizzare il piano dell'azione: quali strutture retoriche, quali modelli di organizzazione dei contenuti servono a *fissare* nella parte conclusiva un certo tipo di reazione nel destinatario. Abbiamo parzialmente già impostato la questione al momento di ripercorrere le formulazioni della retorica antica in materia di chiusa e nel riconoscere la persistenza di certi modelli anche nel testo letterario³²⁹. Quel modello ci servirà per riflettere sul significato di nuove e meno esplicite strutture. Adesso, infatti, bisogna circoscrivere

³²⁸ F. Orlando, *Per una teoria...*, cit., p. 111.

³²⁹ L'esempio che avevamo fatto era quello del finale nieviano.

l'attenzione a un tipo di testi problematici *a priori*: come si è già detto certo romanzo del secondo Ottocento rivendica, fin dai suoi esordi (Flaubert), e per partito preso, una esplicita insofferenza per il concetto di chiusura, l'ambizione ad una soluzione inconcludente, in una vera e propria sindrome claustrofobica.

Eppure sarebbe un grave errore di interpretazione far coincidere questa insofferenza con una rinuncia alla funzione performativa dell'opera d'arte, alla possibilità di trasmettere un messaggio sul mondo, alla fiducia di poter agire su di esso.

Ciò vuol dire che i finali di alcuni dei romanzi naturalisti (molti, sorprendentemente, contro le dichiarazioni di poetica) sono capaci di fissare in un'immagine ultima un contenuto fortemente significante, un'ipotesi sul mondo, che chiude un senso. Quali siano le strutture che presiedono a questa clôtüre è ciò a cui ci interesseremo in questo capitolo.

La proposta tipologica dei finali romanzeschi che si proverà ad avanzare non si fonderà né su un principio tematico-simbolico (morti, partenze, nascite e matrimoni) né su un principio meramente formale (tempi verbali, sospensione della trama, inizio di nuovi nuclei narrativo-tematici etc). All'interno del discorso sulle reazioni inscritte nel testo – e quindi su una retorica delle passioni così intesa – l'elemento discriminante sarà l'equilibrio dinamico nel quale verranno a trovarsi le molteplici istanze del testo al momento del suo congedo: messe a confronto, lasciate parlare contemporaneamente, non sarà necessariamente sempre possibile alla fine riconoscere quale fosse il discorso giusto; oppure, se un discorso giusto si imporrà, lo sarà in modo precario, dimidiato, critico.

A soluzioni di cristallina coerenza si oppongono finali più o meno lacunosi o lacerati nell'affermazione di un unico punto di vista sul mondo, implicando quindi, per la funzione destinatario, una diversa reazione emotiva. Sarà sempre più chiaro che il piano tematico-simbolico e quello strutturale-formale, ciascuno preso singolarmente non possono costituire l'elemento su cui fondare la tipologia, ma si configurano come un arsenale di strumenti che agisce su tutto l'asse del testo, inscrivendovi dinamiche articolate. Sono queste dinamiche che vogliamo indagare e perciò, se fino ad ora abbiamo circoscritto l'attenzione alle sole ultime pagine dei testi, dobbiamo partire adesso a un'analisi del profondo, che porti alla luce le strutture simbolico-formali che

innescano la *post-ending activity*³³⁰ come processo inscritto nel testo, ovvero quei modelli di reazione previsti per l'adesione del lettore.

Una precisazione è tuttavia d'obbligo.

Smettere di concentrarsi sulla fine intesa come soglia d'uscita dal testo per orientarsi verso un'analisi dei processi di clôtture implica – lo sappiamo bene – negare alla fine, come spazio riconoscibile del testo, una valenza semantica specifica; significa, a ben pensarci, rimettere radicalmente in discussione la teoria stessa dell'explicit narrativo. Certo, se ci si limitasse, come ha fatto la maggior parte degli interventi teorici fin qui (in specie quelli improntati al formalismo puro) al singolo oggetto d'inchiesta – la fine come luogo del testo ben ritagliato – si correrebbero davvero pochi rischi, metodologicamente parlando. Tuttavia, come si è già osservato fin dall'introduzione a questo lavoro, forse non è sempre vero che l'ultima parte di un romanzo è quella più piena di senso. O, quanto meno, l'approccio dello studioso non può darlo per scontato e deve valutarlo caso per caso.

Il fatto è che lavorare sui processi di costruzione della clôtture, se da un lato oblitera la pregiudiziale della densità semantica della fine, dall'altro ne preserva la funzionalità come parte decisiva di un processo, limite oltre il quale l'informazione non può più essere alterata. Se un qualche 'protagonismo della fine' ci perde in ambito semantico, insomma, il ruolo sintattico ne risulta forse anche valorizzato.

Per valutare tutto ciò è necessario passare attraverso un corpo a corpo coi testi: nelle analisi che seguiranno le citazioni estrapolate a monte rispetto alla fine necessariamente si moltiplicheranno, proprio nell'obiettivo di seguire le tracce di una strategia di coerenza sull'intero asse diacronico del testo. In un secondo momento bisognerà evidenziare le costanti che individuano gruppi di testi, a cominciare da quelli in cui le strutture di coerenza sono più solide ed esplicite fino a quelli che, agendo su uno

³³⁰ Adotto qui l'espressione di Ibrahim Taha che attribuisce a *closure* anche il senso di lacuna: «that require a kind of complementary activity by the reader to break through the defined borders of the ending. In sum closure is an encounter between the ending and the history mediated by the reader». cfr. *Semiotics of ending and closure: Post-ending activity of the reader*, cit., p.263. Lo studioso ammette che l'intensità e il livello di tale intervento possono essere molto diversi, al punto che una fine completa (*complete ending*) innesci la partecipazione del lettore in una direzione opposta, spingendo il lettore a passare dallo specifico del testo al generale dell'extra-testo (cit., p. 268). Pur riconoscendo all'intervento che sto citando un'impostazione corretta del problema, ridimensionerei senz'altro l'importanza che viene attribuita a ciò che l'autore chiama *history*, ovvero, appunto, l'extra-testo, per riaffermare lo statuto di autonomia del testo e di sua superiorità rispetto al lettore: è nel testo che troviamo iscritte le istruzioni che ne determinano la reazione.

scontro di piani, propongono modelli conclusivi che negano ogni stabilità e univocità. Sulla base di queste differenze si potrà quindi orientare il discorso in senso tipologico.

Bando agli indugi, allora, e cominciamo la lettura!

2. Finire è un po' morire: il finale come scontro di forze

«Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger, tordus, vautreés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la rampe que l'abat-jour jetait sur eux. Et, pendant près de douze heures, jusq'au lendemain vers midi, Mme Raquin, roide et muette, les *contempla* à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds.»³³¹ (d'ora in poi i corsivi sono miei)

I due assassini di Camille si ammazzano sotto gli occhi inebriati della madre della vittima: la scena macabra e potente sembra durare all'infinito, ben oltre la chiusa della trama. Il lettore vi resta come sospeso, ipnotizzato di fronte a tanto orrore. Finalmente si compie la spasmodica ricerca di tregua di Thérèse e Laurent; il sangue di lei, i nervi di lui si acquietano, smettono di fremere e bollire; tutto trova una definitiva stasi, il rimorso, la vendetta, il disgusto; una giustizia si compie, forse ancor più umana e terrena di quella giuridica: il crimine, l'orrore punisce se stesso, una volta incarnatosi come morbo nel corpo stesso dell'assassino; negato ogni margine di riscatto. La chiusa tragica del giovanile romanzo di Zola, *Thérèse Raquin* (1867)³³² - non a caso avvicinato ad atmosfere raciniane, a "scenari atridi"³³³ - è brutalmente e immediatamente efficace. La trama è presto riassunta: Thérèse, figlia di una africana e di un avventuriero francese, alla morte della madre viene affidata alla zia, Madame Raquin e cresce con suo cugino Camille, ragazzo malaticcio e viziato, in una casa sulle rive erbose della Senna. Diventati adulti i due si sposano e trasferiscono la famigliola a Parigi dove, nella squallida rue Guénégaud, aprono una merceria. A Parigi Camille ritrova un amico d'infanzia, Laurent, e lo accoglie in casa come un fratello. Il temperamento sanguigno di Laurent si riconosce in quello nervoso di Thérèse, fatalmente diventano amanti, progettano l'omicidio di Camille, lo fanno morire annegato durante una gita in barca e

³³¹ E. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, 1991-1998, p. 252

³³² *Un mariage d'amour* è il racconto breve di Zola che contiene già il soggetto di *Thérèse Raquin*, a sua volta tratto dal *feuilleton* di Belot e Daudet *La venus de Gorde*, uscito sul Figaro del 24 dicembre 1866.

³³³ Cfr. M. Claverie, *Thérèse Raquin, ou les Atrides dans la boutique du Pont-Neuf*, « Les cahiers naturalistes », 1968, 36, p. 138-147.

strategicamente architettano il loro matrimonio affinché sembri a tutti – a Madame Raquin per prima - la cosa più naturale del mondo. Ma, una volta legittimati a dormire nello stesso letto, divorati da incubi e presagi, maturano un odio feroce l'uno per l'altra, si scoprono a Madame Raquin e finalmente, estenuati dal terrore e dal sospetto, si uccidono vicendevolmente sotto gli occhi della vecchia invalida.

La granitica compattezza di questa chiusa – dove niente è affidato al caso, tutto nasce e finisce per una consequenzialità spietata - offre un modello affidabile per avviare le nostre riflessioni su finali forti e appaganti, che assicurano al lettore una saturazione di tutti i motivi e una immediata pienezza del senso³³⁴.

Nel citare il brano finale, poco sopra, si è voluto sottolineare in corsivo la frequenza del lessico afferente al campo della visione e dello sguardo. Ben oltre il fatto (pure non secondario) che sul piano tematico questo romanzo si chiude con la morte di tutti i suoi protagonisti, è infatti l'aspetto formale quello da cui voglio partire per una indagine sul sistema di coerenza che governa il testo.

L'ultima scena è agghiacciante: la paurosa violenza dello sguardo famelico di Madame Raquin che, paralitica e agonizzante, si sazia avidamente gli occhi fissando i due corpi stramazati al suolo, probabilmente prima di morire lei stessa (forse, «l'indomani a mezzogiorno») è un'immagine potente e difficile da cancellare dalla nostra stessa memoria visiva, lo *sguardo* che giudica e condanna si posa sulla colpa punita, i corpi al centro di un fascio di *luce* livida, la *lampada* che *mostra* l'orrore del vero e gli *occhi* che lo divorano. Anche a una prima lettura l'insistenza sul motivo della visione è esplicita; marca distintiva del romanzo fin dal suo *incipit* un lessico pittorico più che narrativo; patrimonio genetico della trama una percezione visiva che psicologizza la realtà, che attribuisce a fenomeni ottici, a oggetti mediatori (quadri, finestre, specchi, vetrine, occhi...) che filtrano, veicolano o limitano la visione, un significato "interno", etico o psichico. L'accesso alla bottega della rue Guénégaud è una *palette* di colori lividi: pietre giallognole, luce biancastra, grigie giornate invernali, mattine nebbiose, botteghe buie, celle lugubri, tetro crepuscolo, aloni pallidi, lumini funerari, raggi fiochi, macchie crude, livida opacità, su cui si stagliano per contrasto

³³⁴ Anche in questo senso hanno estrema importanza proprio i nessi consequenziali che costituiscono lo scheletro di tutto il testo e non lasciano scappatoie alla fine. Censire queste cerniere, sia a livello sintattico che logico-discorsivo, sarebbe un'importante operazione propedeutica al discorso che sto facendo e che qui, però, mi limito a presupporre.

violento il luccichio di uno scrigno che contiene gioielli falsi e il giallo di candele che illuminano delle scatole:

«Une marchande de bijoux faux s'est établie dans une des armoires ; elle y vend des bagues de quinze sous, délicatement posées sur un lit de *velour bleu*, au fond d'une boîte en acajou.»³³⁵

Nel regno delle umide tenebre fa male agli occhi la luce violenta che si posa sugli oggetti superflui o ludici:

«Sur la ligne noirâtre des devantures, les vitres d'un cartonnier *flamboient*: deux lampes à schiste trouent l'ombre de deux *flammes jaunes*. Et de l'autre côté une bougie, plantée au milieu d'un verre à quinquet, met des étoiles de lumière dans la boîte de bijoux faux.»³³⁶ (corsivo mio)

Dopo l'omicidio di Camille la trama segue il corso delle ossessioni che tormentano Thérèse e Laurent, ossessioni immancabilmente interne all'ordine del visivo: dapprima la marca fisica del delitto, il morso lasciato da Camille sul collo, scoperto nello specchio:

«Il rabattit le col de sa chemise et *regarda* la plaie dans un méchant *miroir* de quinze sous accroché au mur. Cette plaie faisait un trou rouge, large comme une pièce de deux sous ; la peau avait été arrachée, la chair se montrait, rosâtre, avec des taches noires ; des filets de sang avaient coulé jusqu'à l'épaule, en minces trainées qui s'écaillaient. Sur le cou blanc, la morsure *paraissait* d'un brun sourd et puissant ; elle se trouvait à droite, au-dessous de l'oreille. Laurent, le dos courbé, le cou tendu, *regardait*, et le *miroir verdâtre* donnait à sa face une grimace atroce.»³³⁷

Poi, l'alluvione dei mostruosi ricordi, durante le prima, oscena notte di nozze,

³³⁵ E. Zola, *Thérèse Raquin*, cit., p. 18.

³³⁶ *ibidem*, p. 19.

³³⁷ *ibidem*, p. 99. Lo specchio stesso, nel gesto quotidiano della rasatura, diventa sede dell'incubo: «Il ne pouvait se mettre devant un miroir, sans voir s'accomplir le phénomène qu'il avait si souvent remarqué et qui l'épouvantait toujours: sous l'émotion qu'il éprouvait, le sang montait à son cou, empourrait la plaie, qui se mettait à lui ronger la peau (...) Devant le miroir, quand il levait le menton et qu'il apercevait la tache rouge, sous la mousse blanche du savon, il lui prenait des rages soudaines, il approchait vivement le rasoir, près de couper en pleine chair. », cit., p. 235-236 (ma si veda anche un precedente e identico episodio allo specchio, «Il s'approcha de son miroir, tendit le cou et regarda.», p. 127).

«Cet échange de *regards terrifiés*, ce récit muet qu'ils allaient se faire du meurtre, leur causa une appréhension aiguë, intolérable.»³³⁸

Sguardi che parlano :

«Leurs *yeux* se continuaient le récit du passé ; ils *tenaient toujours du regard* une conversation suivie et muette, sous leur conversation à haute voix qui se traînait au hasard.»³³⁹ ;

Sguardi che bruciano la carne :

«(...) ils *voyaient bien* qu'ils se devinaient (...) Ils leur sembla que *leurs regards pénétraient mutuellement leur chair* et enfonçaient en eux des phrases nettes et aiguës.»³⁴⁰ (corsivi miei)

Ricordi che sfociano in allucinazioni:

«le spectre de Camille évoqué venait s'asseoir entre les nouveaux époux, en face du feu qui flambait.»³⁴¹ ;

fatti invincibili dai sussulti dell'insonnia³⁴² e reificati negli oggetti di casa³⁴³.

³³⁸ *ibid.*, p. 154.

³³⁹ *ibid.*, p. 155.

³⁴⁰ *ibid.*, pp. 155-156.

³⁴¹ *ibid.*, p. 154; Lo spettro di Camille si insedia nel letto dei suoi assassini, li perseguita per tutto il romanzo. Verso la fine, quando tutto sta precipitando: «Le cadavre, qui hantait déjà la maison, y fut introduit ouvertement. Il s'assit sur les sièges, se mit devant la table, s'étendit dans le lit, se servit des meubles, des objets qui traînaient. », cit., p. 227.

³⁴² «Thérèse dit que cependant des courants d'air passaient sous la petite porte de l'escalier. Et ils se retournèrent vers la petite porte avec un frémissement subit.», *ibidem*.

³⁴³ «Tout à coup Laurent crut avoir une hallucination. Comme il se tournait, revenant de la fenêtre au lit, il vit Camille dans un coin plein d'ombre, entre la cheminée et l'armoire à glace. La face de sa victime était verdâtre et convulsionnée, telle qu'il l'avait aperçue sur une dalle de la Morgue. Il demeura cloué sur le tapis, défaillant, s'appuyant contre un meuble. Au rôle sourd qu'il poussa, Thérèse leva la tête.

- Là, là, disait Laurent d'une voix terrifiée.

Le bras tendu, il montrait le coin d'ombre dans lequel il apercevait le visage sinistre de Camille. Thérèse, gagnée par l'épouvante, vint se serrer contre lui.

- C'est son portrait, murmura-t-elle à voix basse, comme si la figure peinte de son ancien mari eût pu l'entendre.

- Son portrait, répéta Laurent dont les cheveux se dressaient.

Lo sguardo non darà più tregua:

«(...) il s'approcha du tableau, levant la main, cherchant le clou. Mais le portrait eut un *regard* si écrasant, si ignoble, si long, que Laurent, après avoir voulu lutter de fixité avec lui, fut vaincu et recula, accablé (...) Il reprit sa marche de long en large, baissant la tête, sentant que le portrait le *regardait*, le suivait des *yeux*. Il ne pouvait s'empêcher, par instants, de jeter un coup d'*œil* du côté de la toile ; alors, au fond de l'ombre, il *apercevait* toujours les *regards* ternes et morts du noyé. La pensée que Camille était là, dans un coin, le *guettant*, *assistant* à sa nuit de noces, les *examinant*, Thérèse et lui, acheva de rendre Laurent fou de terreur et de désespoir.»³⁴⁴ (corsivo mio)

E, quasi senza soluzione di continuità, si trasferisce agli occhi “stregati” del gatto:

«Cette bête devait tout savoir : *il y avait des pensées dans ses yeux ronds*, étrangement dilatés. Laurent baissa les paupières, devant la fixité de ces regards de brute (...)

- Camille est entré dans ce chat, pensa-t-il. Il faudra que je tue cette bête... Elle a l'air d'une personne (...) Puis il se rappela les plaisanteries de Thérèse, au temps de leurs voluptés, lorsque le chat *était témoin* des baisers qu'ils échangeaient. Il se dit alors que cette bête en savait trop et qu'il fallait la jeter par la fenêtre.»³⁴⁵ (corsivo mio)

Ma la vera apoteosi dello sguardo, s'incarna in una figura di gigantesca sineddoche, la cui importanza sul duplice fronte simbolico e narrativo andrà facendosi sempre più esplicita: Madame Raquin è ormai inchiodata a una sedia, inerte e muta, e ancora inconsapevole, riceve le premure dei due sposi:

- Oui, tu sais, la peinture que tu as faite...», cit., pp. 158-159

³⁴⁴ *ibid.*, pp. 159-160 E, d'altra parte, Laurent (al capitolo XXV) cercherà di trovare tregua nella pittura ma si renderà conto che non riuscirà a dipingere altro che la faccia dell'annegato.

³⁴⁵ *ibid.*, p. 161. Fin dalla sua prima apparizione in scena, sul banco della merceria, il gatto *guarda* Madame Raquin che dorme. L'esito della lotta contro lo sguardo diabolico dell'animale è raccapricciante: «Le chat le regardait avec des *gros yeux ronds* d'une fixité diabolique. C'étaient ces yeux, toujours ouverts sur lui, qui exaspéraient le jeune homme ; il se demandait ce que lui voulaient ces *yeux* qui ne le quittaient pas (...) il venait tout d'un coup, en tournant la tête, à apercevoir les regards de François qui l'examinait d'un air lourd et implacable, il pâlisait, il perdait la tête (...) Laurent, à la lettre, avait peur de François. Depuis surtout que ce dernier vivait sur les genoux de l'impotente, comme au sein d'une forteresse inexpugnable, d'où il pouvait impunément braquer ses yeux verts sur son ennemi (...) Un soir enfin, François regarda si fixement Laurent, que celui-ci, au comble de l'irritation, décida qu'il fallait en finir. Il ouvrit toute grande la fenêtre de la salle à manger, vint prendre le chat par la peau du cou (...) il lui fit faire deux ou trois tours, puis l'envoya de toute force de son bras contre la grande muraille noire d'en face.», *ibid.*, p. 236-237.

«Ses yeux prenait chaque jour une douceur, *une clarté plus pénétrante*. Elle en était arrivée à se servir de ses yeux comme d'une *main*, comme d'une *bouche*, pour demander et remercier. Elle *suppléait ainsi*, d'une façon étrange et charmante, aux organes qui lui faisaient défaut. Ses regards étaient beaux (...) elle *souriait du regard* (...) des rayons d'aurore sortaient des *orbites* (...) ces *yeux qui riaient* comme des lèvres dans ce visage mort (...) toutes les affections de son âme dans un simple *coup d'œil* (...) *regards pleins* d'une tendre effusion.»³⁴⁶ (corsivo mio)

La vecchia s'identifica, da questo punto in poi, col puro sguardo: quegli occhi interagiscono con la realtà, vogliono penetrarla, cercheranno di mutarla. Quegli occhi, già affilati coltelli alla scoperta orrenda della verità:

«Ses yeux, si doux d'ordinaire, étaient devenus noirs et durs, pareils à des morceaux de métal.»³⁴⁷

quegli occhi che Laurent provoca, quasi nel timore che possano davvero agire, avere presa sulla realtà, vendicare:

«- Va, va, regarde-moi bien, murmura-t-il, *tes yeux ne me mangeront pas...*»³⁴⁸ (corsivo mio)

quegli occhi, soprattutto, orientano la trama a chiudersi sempre più nello spazio angusto della bottega, dopo le fughe di Thérèse per prostituirsi e il vagare di Laurent, le fila devono essere tirate entro le mura umide e muffe dell'appartamento sopra la merceria, nella sala da pranzo, dove Madame Raquin, immobile, è spettatrice avida, *tutt'occhi*, e dove si compie, proprio come su una scena teatrale, la tragedia. Per godere l'eterno riposo della vendetta Madame Raquin non ha altra scelta che assistere al finale del dramma:

«(...) elle *voyait bien* que le *dénouement* ne pouvait être loin.»³⁴⁹ (corsivo mio)

Nell'ultimo atto della tragedia, l'ultimo capitolo del romanzo, la vista s'identifica ormai col motore stesso della trama: Madame Raquin sente approssimarsi la fatale *chute* degli eventi, prega Dio di darle forza abbastanza da assistervi:

³⁴⁶ *ibid.*, p. 200.

³⁴⁷ *ibid.*, p. 201.

³⁴⁸ *ibid.*, p. 204.

³⁴⁹ *ibid.*, p. 230.

«(...) son dernier désir était de *repâitre ses regards* du spectacle des souffrances suprêmes qui briseraient Thérèse et Laurent.»³⁵⁰

I due assassini si guardano, riconoscono i pensieri l'uno dell'altra, *se li leggono negli occhi*, intuiscono le reciproche intenzioni, le stesse, le stesse ragioni li immobilizzano a occhi spalancati, lei con in mano il coltello, lui col bicchiere di veleno:

«Madame Raquin, sentant que le *dénouement* était proche, les regardait avec des yeux fixes et aigus.»³⁵¹

Ed esplose finalmente la scena finale, con l'onnipotenza dello sguardo schiacciante che realizza pienamente il senso di quella metafora che ha attraversato tutta la trama, con un *thesaurus* lessicale e aggettivale stringente proprio perché ridondante fino al parossismo: gli sguardi sono *sempre* muti, bianchi, vuoti, neri, morti e, soprattutto, fissi sul vuoto; inquadrati in facce decomposte, paralizzate, gli occhi parlano, rivelano (la presunta malattia di Thérèse, «*cela se voit dans ses yeux*»³⁵²; le intenzioni di vendetta della vecchia paralitica, «*je lis dans ses yeux une pensée implacable*»³⁵³). I colori sono lividi, smorti, fangosi (*boueuses*); l'alcova oscura (*l'ombre de l'alcove*, p.107), la quiete tenebrosa (*calme noir*, p. 109), i sorrisi pallidi e spenti (p. 135)...e si potrebbe continuare veramente a lungo il repertorio. Philippe Hamon ha scritto che il romanzo s'inquadra entro l'occhio scuro di Thérèse, nella vetrina del negozio, al primo capitolo, e quello schiacciante di Madame Raquin nell'ultima frase. Questi sguardi s'incrociano per tutto il romanzo, si sorprendono, si evitano, s'ipnotizzano vicendevolmente, s'incarnano nel gatto, negli oggetti (i ritratti), si spiano (il personaggio di Michaud, poliziotto e – aggiungo io - soprattutto testimone!³⁵⁴; la venditrice di bigiotteria che sembra osservare i traffici degli amanti; Laurent che segue Thérèse); i personaggi si ritrovano frequentemente “*face à face*” e “*si leggono negli occhi*” intenzioni e paure. Il romanzo – scrive Hamon – è composto come una serie di *expositions* di cadaveri veri o vivi (la vetrina del negozio; i quadri di Laurent; l'obitorio...), una successione di

³⁵⁰ *ibid.*, p. 250.

³⁵¹ *ibid.*, p. 252.

³⁵² *ibid.*, p. 136.

³⁵³ *ibid.*, p. 204.

³⁵⁴ Come si dirà fra breve, relevantissima è la funzione “testimoniale” di Michaud.

spettacoli e spettri³⁵⁵. Di cui, bisogna aggiungere, la scena finale non è che perfetto compimento.

Ora, se mettiamo in relazione il fatto che la poetica del naturalismo è tutta fondata su un principio di osservazione (che si pretende) scientifica del reale, l'onnipresenza del tema dello sguardo s'impregnerà di ben più consistenti significati. Come lo scienziato, lo studioso dei fatti umani, il romanziere, tutto sa e tutto finisce per prevedere, proprio come il personaggio di Madame Raquin che domina – identificata col puro sguardo – tutta la seconda parte del romanzo.

E tuttavia, nonostante la forza di questa chiusa *Thérèse Raquin* non è – come a torto è stato detto - un romanzo a tesi.

Quello che intendo dimostrare di qui a poco è che se la metafora dello sguardo si fa imperante su tutta la trama, trionfando alla fine, e se il suo significato in termini ideologici può perfino essere sospetto di fastidiosa esplicitzza, essa non incarna il solo discorso sul mondo portato dal testo. Ce n'è un altro, invece, più sotterraneo, che con questo si scontra senza mezzi termini.

Tutto parte dal fatto notevole che Madame Raquin non ha intuito e ricostruito da sola la tragedia che si è consumata (e recitata) sotto i suoi occhi, ma sono stati Thérèse e Laurent a “confessare” senza lasciar spazio a dubbi, nel delirio dei loro litigi. Nessuno ha notato, cioè, che parallelamente al discorso che porta al trionfo dello sguardo, dell'osservazione attenta, scorre un altro discorso che invece nega proprio la potenza dell'osservazione. Tale discorso s'incarna in personaggi sviliti, di volta in volta ridicoli, meschini o disgustosi. E tuttavia è questo il vero discorso alternativo – la paura del fallimento, lo sguardo che inganna – ad attraversare la profondità del testo, con cui il discorso principale, quello sull'incondizionato potere dell'osservazione che ricomponne infallibilmente la realtà, fa i conti dall'inizio alla fine.

L'amico dei Raquin, Michaud, è un ex-poliziotto, un commissario che dell'osservazione e dell'analisi dovrebbe aver fatto il proprio mestiere. In questo senso ha moltissimo rilievo che Michaud abbia un ruolo di testimone e “notaio” che ufficializza tutti gli atti del delitto. E' da lui che Laurent corre per dare la notizia (falsa versione dei fatti) circa la morte di Camille ed è lui che la comunica a Madame Raquin; lui pure, quasi in veste di medico ufficiale (o inconsapevole carceriere, visto che la tiene per le mani, come fosse ammanettata?) scorta Thérèse ancora sotto shock da Saint-Ouen fino a casa; a lui Laurent comunica il riconoscimento di Camille all'obitorio; lui stesso

³⁵⁵ *ibid.*, pp. 10-11.

fa la diagnosi circa la natura dell'infelicità della giovane vedova, che avrebbe, a suo dire, bisogno di un nuovo marito; sempre lui aiuta a combinare il matrimonio e, anzi, agisce come un vero sensale e ne dà perfino la notizia agli altri personaggi; infine: fa da testimone alle nozze! La funzione di osservatore è sanzionata, dunque, da un ruolo di pubblico testimone che Michaud riveste a più livelli, non ultimo quello formale alle nozze di Thérèse e Laurent. E invece Michaud si sbaglia a ogni passo: sanziona il falso, non vede la realtà. Il fallimento è esplicitamente denunciato nell'ultimo capitolo e coinvolge tutti gli altri personaggi che "per suo conto" (su un piano attanziale) agiscono:

«Depuis près de quatre ans que les Michaud et Grivet passaient les jeudis soir chez les Raquin, ils ne s'étaient pas fatigués une seule fois de ces soirées monotones qui revenaient avec une régularité enervante. *Jamais ils n'avaient soupçonné un instant le drame* qui se jouait dans cette maison, si paisible et si douce, lorsqu'ils y entraient. (...) Aucun d'eux, d'ailleurs, *n'aurait reconnu les marques du poing* de Laurent ; ils étaient convaincus que le ménage de leurs hôtes était un ménage modèle, tout de douceur et d'amour. »³⁵⁶ (corsivo mio)

Michaud e suo figlio non riconoscono i segni delle botte e della violenza di Laurent su Thérèse: ecco un'esplicita tematizzazione della possibilità che lo sguardo si inganni, che l'osservazione fallisca. Ritorniamo a questo punto al caleidoscopio della descrizione iniziale: i colori che vengono presentati nel caleidoscopio livido del passaggio del Pont Neuf, colori morti, spenti, offuscati, sono i colori del vero (i colori verdastri dell'acqua dove affoga l'annegato, come il colore dei lividi di Thérèse); i colori vivi invece, il turchino dello scrigno di gioielli finti e il giallo delle candele che illumina le scatole, sono i colori di involucri vuoti, contenitori di oggetti falsi: ciò che appare luminoso e colorato, ciò che si vede di più (e magari si guarda più volentieri) non è autentico e inganna, (proprio come si sbagliano gli ospiti dei Raquin a vedere una famiglia felice). C'è insomma un percorso che segue le tracce di colore nel testo e che, decodificato, ci aiuta a portare alla luce il discorso alternativo.

Gli "ossimori ottici" macchiano la realtà vera:

«(...) au fond de ces trous où *la nuit habite pendant le jour.*»;

³⁵⁶ cit., p. 250.

«(...) loques blanchâtres qui prenaient un aspect lugubre dans l'*obscurité transparente*»³⁵⁷ (corsivi miei)

In un andito che serve da scorciatoia, dove la gente passa di fretta per andare a lavoro o fare consegne, dove regna il grigiore e il dovere, gli unici colori vivaci – il blu, il giallo - connotano oggetti superflui, inutili, falsi e vuoti. Fin dalla prima pagina questo codice di contrasti immette nel tema della visione che inganna.

Sicuramente è possibile e legittimo avanzare una lettura che porta fuori dal testo, e ritrova nello sguardo che s'inganna e nella cecità degli ospiti dei Raquin, davvero dipinti come imbecilli, un'accusa alla borghesia benpensante che si sarebbe riconosciuta, *ex post*, nell'articolo dal titolo *La littérature putride* e a firma Ferragus (Louis Ulbach) uscito su *Le Figaro* all'indomani della pubblicazione del romanzo. L'attacco è a una "scuola mostruosa di romanzieri" che impone un'eloquenza da carnaio, che si trova a suo agio nelle curiosità da tavolo operatorio, si ispira al colera e agli appestati della società, e insomma, dopo aver fatto i nomi di tre romanzi tra cui *Germinie Lacerteux* (1864) ci va giù pesante e scrive:

«Quant à *Thérèse Raquin*, c'est le residu de toutes les horreurs publiées précédemment. On y a egoutté tout le sang et toute les infamies.»³⁵⁸

Attacco al quale Zola reagisce immediatamente, con energia e sarcasmo, per affermare la stoltezza di una società che vuole dal romanzo solo sogni d'amore, che si scandalizza quando la letteratura tocca certi temi, ma che non vuol vedere la realtà delle strade di Parigi, perché non vuole interrogarsi su quel che di mostruoso si cela dietro i suoi stessi piaceri e vizi:

«Vous restez à fleur de peau, monsieur, tandis que les romanciers analystes ne craignent pas de pénétrer dans les chairs. (...) S'il est possible, ayez un instant la curiosité du mécanisme de la vie, oubliez l'épiderme satiné de telle ou telle dame, demandez-vous quel tas de boue est caché au fond de cette peau rose dont le spectacle contente vos faciles désirs. Vous comprendrez alors qu'il a pu se rencontrer des écrivains qui ont fouillé courageusement la fange humaine.»³⁵⁹

³⁵⁷ *ibid.*, p. 19; del resto, a ricostruire la descrizione di Thérèse, ne risulta un ossimoro vivente.

³⁵⁸ Ferragus, *La littérature putride*, in «Le Figaro», 23 janvier 1868; in E. Zola, *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 267.

³⁵⁹ Réponse de Zola à Ferragus, in «Le Figaro», 31 janvier 1868 ; *ibidem*, p. 275-276.

Non fantocci, dice Zola, ma persone vive stanno nei romanzi contemporanei, governati dalla logica delle loro azioni, dai loro temperamenti. Cioè dalla realtà. Sicuramente nel romanzo c'è anche un'accusa a questo tipo di cecità sociale.

E, tuttavia, credo che in certi casi non serva nemmeno spingersi fuori dal testo per valorizzarne un significato pregnante. In questo caso il tema dello sguardo-inganno, veicolato da personaggi esplicitamente definiti *ciechi*³⁶⁰ sembra, più d'ogni altra cosa, evocare un fantasma teorico. Il naturalismo di Zola, a questa altezza, coincide col vedere la natura attraverso un temperamento, il che significa che la verità oggettiva e assoluta non esiste o quanto meno non è attendibile. Ma, contestualmente, il suo sperimentalismo consiste nello studiare la successione degli eventi che questo temperamento affronta, riconoscendo, con occhio vigile, il determinismo che li governa. Ora, questa osservazione vigile è davvero sufficiente a capire le dinamiche della natura e della società? E' davvero possibile una conoscenza scientifica dell'uomo, dell'*ethos*? Attraverso i suoi personaggi ciechi il romanzo giovanile sembra convivere con un'ombra, sembra lasciare spazio al dubbio che tale sapere sia mai davvero attendibile. Lo sguardo famelico di Madame Raquin trionferà alla fine, ma, in realtà, non grazie alla sua acuta capacità d'osservazione, ché la vecchia apprende suo malgrado, ogni volta più pienamente, del complotto degli amanti, lei che è vissuta notte e giorno accanto agli assassini e che nemmeno mai s'era accorta della tresca, consumatasi *sotto i suoi occhi* per mesi: una volta era addirittura entrata nella camera di Thérèse mentre la ragazza ci stava col suo amante e, senza accorgersi di nulla, s'era chiusa la porta alle spalle:

«- Tu vois bien, dit Thérèse triomphante, que nous ne craignons rien ici...Tous ces gens-là sont aveugles: ils n'aiment pas.»³⁶¹ (corsivo mio)

Cieco di fronte a tanti, troppi segni, lo sguardo di Madame Raquin non riesce ad incarnare compiutamente le istanze morali attribuite (a torto o a ragione) al suo autore³⁶². Più che inadempiente, quello sguardo è responsabile di un egoismo feroce che

³⁶⁰ E. Zola, *Thérèse Raquin.*, cit., p. 58.

³⁶¹ *Ibidem.*

³⁶² Ed è perciò legittimo contestare con decisione affermazioni come quella di G. Pallavicini, curatore dell'edizione italiana del romanzo, che scrive: «Solo un personaggio incarna le sue [*di Zola*] istanze morali: è la vecchia Madame Raquin, al fondo dei cui occhi attoniti si coagula tutto l'orrore impotente della società del tempo che non possiede ancora i mezzi per evitare l'abiezione di certi comportamenti criminali. » Commento che implica la supremazia dell'istanza pedagogica di questo romanzo, a scapito di quella metodologica: Zola sta sperimentando una narrazione fondata sull'osservazione dei temperamenti

l'ha reso cieco: coltivando la propria meschina felicità Madame Raquin è in realtà una carceriera che si rinchioda in una casa-prigione insieme ai due ragazzi, per godersi un'esistenza di pace e di tranquillo *bonheur* borghese:

«(...) s'enferma au fond de cette solitude, et y goûta des joies sereines, entre son fils Camille et sa nièce Thérèse.»³⁶³

E' una madre la cui dolcezza soffocante ha fatto del figlio uno snervato, che infligge alla nipote una vita da convalescente forzata (affinché Camille prenda le medicine, deve prenderle anche Thérèse!), un'esistenza claustrale debilitante, condannandola per sempre nel farne la sposa-guardiana del figlio, che avrebbe sostituito le sue materne premure quando lei stessa fosse morta:

«Ce mariage était un dénouement prévu, arrêté.»³⁶⁴

A condannarla si aggiungeranno gli sfoghi e le accuse di Thérèse:

«Ils m'ont étouffée dans leur douceur bourgeoise.»³⁶⁵

Il cieco egoismo borghese, ecco l'oggetto dell'attacco esplicito del romanzo. Una cecità al reale, un'indifferenza alle leggi di natura che, a un certo punto finiscono per rivoltarsi e affermarsi in tutta la loro devastante incontenibilità. Il romanzo urla il rischio che, a tutti i livelli, possa vincere la cecità, l'incapacità di vedere, riconoscere, interpretare i segni. E non è secondario l'uso frequente nel testo della parola *dénouement*: Madame Raquin che fissa il matrimonio dei ragazzi; Madame Raquin che, insieme a Michaud affretta la conclusione delle nozze tra Thérèse e Laurent; Madame Raquin che prevede il sopraggiungere della crisi finale³⁶⁶. Imporre schemi preordinati – arrivare a conclusioni prima che ogni frammento dell'esperimento abbia prodotto i suoi effetti e questi effetti siano stati osservati - equivale ad agire per induzione anziché per

ed è solo molto secondariamente interessato a trasmettere un monito morale, come la lettera di risposta a Ferragus prova ampiamente. Cfr. E. Zola, *Thérèse Raquin*, ed. it., Torino, Einaudi, 2001, Nota al testo, p. XI.

³⁶³ E. Zola, *Thérèse Raquin*, ed. cit., p. 23

³⁶⁴ *ibidem.*, p. 27.

³⁶⁵ *ibidem.*, p. 55.

³⁶⁶ *cit.*, p. 230.

deduzione, equivale a rinunciare all'analisi sul reale, a condannarsi alla cecità e all'ignoranza dell'uomo.

Si capisce che, connessa all'idea della visibilità assoluta, della comprensibilità di ciò che è visibile, è l'idea stessa dell'esperimento naturalista, della riproducibilità *in vitro* di ciò che è visibile e vero, che ambisce a ricostruire nel laboratorio della scrittura il vissuto³⁶⁷.

Solo alla fine, quando è ridotta a puro "strumento ottico", a pura visione, lo sguardo di Madame Raquin si fa limpido: ma il trionfo di quello sguardo contiene anche l'accusa alla sua precedente inadempienza, la denuncia del rischio di rimanere ciechi al reale. A essere schiacciato da quello sguardo è il discorso alternativo, quello sulla fallacia metodologica ed epistemologica, discorso ammesso solo in quanto esorcizzato, incarnato in personaggi meschini, decrepiti, screditati e borghesi! Lo sguardo che vince sopra tutto, schiacciando tutto, riesce ad affermarsi trionfale di fronte alla realizzazione della sua scientifica previsione, a seguito dell'incontestabile ma tardivo riconoscimento della verità.

Cattedrale geometricamente costruita, atto d'accusa schiacciante, verbale giudiziario inappellabile (per usare una terminologia cara agli stessi naturalisti), questo romanzo non lascia respiro al lettore e lo spinge con sistematica pervicacia verso la fine. Fortissimamente orientato in senso teleologico, il testo veicola anche il conflitto tra due istanze ermeneutiche opposte a cui la fine darà volontaristica soluzione, soffocando per sempre il fantasma di un fallimento dell'osservazione come principio conoscitivo.

Non è la morte in sé a fare di questo finale un finale chiuso dunque, ma proprio la radicalità della soluzione che il testo trova alla presenza di due discorsi alternativi e in conflitto. La morte dei protagonisti è solo uno degli elementi cooperanti al fortissimo effetto di chiusura, proprio in quanto consente una esplicita rappresentazione dell'impossibilità di ulteriore conflitto tra istanze opposte. C'è, infatti, una cooperazione

³⁶⁷ Del resto lo sguardo è « une modalité du projet réaliste », tanto nel senso che l'immaginazione dello scrittore realista è inseparabile dalla visione (per cui essa potrebbe definirsi pre-cinematografica), tanto nel senso che lo sguardo funziona come il principale "operatore di leggibilità" del testo, di cui la descrizione è lo strumento assoluto. Cfr. G. Larroux, *Le réalisme. Eléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995, pp. 109 sgg. P. Hamon ha consacrato una parte importante dei suoi studi alla questione dello sguardo e della funzione di enunciazione del personaggio realista, già in *Un discours contraint*, poi in *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983 e, ancora, in *Texte et idéologie*, Paris, Puf, 1984.

alla chiusura di strumenti molteplici sul piano formale. Un'architettura fatta per clausole successive.

Henri Mitterand ha opportunamente scandito il romanzo in tre fasi³⁶⁸, ciascuna delle quali chiusa da un evento cardine nella successione fatale che conduce all'*explicit*: l'omicidio chiude la situazione instabile del *ménage à trois*; le nozze la condizione precaria della vedovanza di Thérèse; il suicidio l'inappagamento reciproco. Ciascuno di questi eventi mette fine a fasi potenzialmente aperte a oltranza e ogni volta che uno di questi atti si compie i personaggi non possono più tornare indietro, sprofondano sempre più nel loro abisso. Se il romanzo è per definizione il percorso dei possibili, dei molti sentieri percorribili, sistematicamente e senza pietà a ogni nuova fase i personaggi di questo romanzo sono costretti invece da porte che si chiudono su tutti gli altri possibili percorsi. La chiusura si costruisce così in tutta la trama (e la parola *dénouement* ridonda significativamente), mai è possibile ricominciare, una porta si chiude dopo l'altra, fino all'ultima, quella definitiva. Questa struttura definisce il senso profondo della chiusa ultima che realizza irrevocabilmente tutte le chiuse della trama.

L'annullamento del conflitto tra istanze opposte, col prevaricare dell'una sull'altra, si profila dunque come la ragione di fondo dell'efficacia e della forza della fine del testo. Strumenti diversi cooperano a quest'effetto:

1. una figura imponente di metafora finale – lo sguardo - che riprende quella iniziale, la risolve e la fa esplicita;
2. una chiusura ultima preannunciata da una struttura geometrica coerente e stringente di tutto il testo, fatta per chiusure successive;
3. l'ambientazione in uno spazio chiuso; l'identità del luogo dell'inizio e della fine;
4. la morte finale;
5. la soluzione dell' "enigma", affermazione di una verità oggettiva che annulla ogni conflitto in atto; lo scioglimento di un'incoerenza.

Stile, struttura, spazio, tema e finalità: un sistema che ad ogni livello riconosce una forma precisa e incontrovertibile, la metafora, la teleologia, la chiusura spaziale, la morte, la soluzione di una incoerenza come finalità del testo. L'effetto è che nessuna *ulteriore* curiosità del lettore implicito è stimolata o resta inappagata; la liberazione ermeneutica è sentita come immediata perché su tutti questi piani si impone una scelta

³⁶⁸ Cfr. H. Mitterand, *Introduction à E. Zola, Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 11-34

vincolante. Lo sguardo che risolve la metafora di tutto il romanzo e che si posa implacabile e a lungo sui cadaveri, ponendo fine a una serie inarrestabile di svolte alle quali non si dà possibilità di ritorno, nello stesso luogo dove tutta la tragedia si è consumata, i protagonisti impossibilitati a battersi ancora, e la verità folgorante affermata in una immagine potente: un sistema di coerenza si impone agli occhi del lettore, al quale non resta che l'adesione emotiva e, finalmente, il riposo, gratificato da una saturazione del senso che su più fronti il finale soddisfa.

A questo tipo di struttura forte Zola ritornerà spesso, fin dal primo romanzo del ciclo – il più ‘classico’ della serie - *La fortune des Rougon* (1871 in volume). Dopo una serie di ampi *flash-back* - che rimontano fino ai primi del secolo e servono a impostare “l’albero genealogico” del futuro ciclo – il romanzo ritorna sul luogo da cui era partito, lo scenario simbolico del cimitero dell’*aire* Saint-Mittre, otto giorni più tardi rispetto all’inizio, sulla tomba, metafora profetica dove il giovane Silvère si era dato appuntamento con l’innamorata e dove con una scarica di fucile si chiude il suo destino. Nell’ultimissima scena, nel salone dei Rougon dove tutti acclamano Pierre “padre della patria” e gli viene appuntata la coccarda tricolore, il narratore evoca la morte di Silvère, terribile verità di una rivoluzione tradita:

«Mais le chiffon de satin rose, passé à la boutonnière de Pierre, n’était pas la seule tache rouge dans le triomphe des Rougon (...) au loin, au fond de l’aire saint-Mittre, sur la pierre tombale, une mare de sang se caillait.»³⁶⁹

Certamente gli esempi sono numerosi nel “ciclo” : *Germinal*, per non dire de *Le Docteur Pascal* impongono un chiaro equilibrio finale alle forze in gioco, una specie di vittoria a tavolino.

Provarei però a mettere alla prova dell’analisi testuale un altro autore.

Altro romanzo sull’osservazione, *Pierre et Jean* fu pubblicato da Maupassant nel 1888.

Proviamo a non partire dalla fine.

La notizia di un’eredità a vantaggio del fratello lasciatagli da un amico di famiglia insospettisce il giovane Pierre, fino a fargli temere l’adulterio della madre e lo decide a voler conoscere la verità, torturando la donna, col solo mezzo del sospetto «*comme un*

³⁶⁹ E. Zola, *La fortune des Rougon*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1960, t. I, p. 315.

juge satisfait de sa besogne»³⁷⁰. Costruito come un'indagine poliziesca, proiettato a ritmo incalzante verso una fine che deve chiarire l'enigma, il romanzo si organizza *en boucle*, con una scena finale che ripete *quasi* esattamente quella iniziale ma, come si dirà, cambiandola di segno sottolinea il percorso ermeneutico che il testo ha compiuto. Non è un caso in questo senso che Pierre sia un medico (e nemmeno che suo fratello sia un avvocato), perché nonostante la lacerazione che un'indagine simile comporta, c'è una verità da far emergere scientificamente:

«Il lui fallait la lumière, la certitude, il fallait dans son coeur la sécurité complète, car il n'aimait que sa mère au monde. »³⁷¹

Proprio perciò l'inchiesta segue una logica incalzante :

«Il songeait : « Voyons, examinons d'abord les faits ; puis je me rappellerai tout ce que je sais de lui, de son allure avec mon frère et moi, je chercherais toutes les causes qui ont pu motiver cette préférence (...). S'il avait (...). Donc, logiquement (..) à moins qu'il (...). Alors il chercha dans sa mémoire (...)»³⁷²

Un'istruttoria che poggia le sue prove su un esperimento di tortura ai danni della madre, che Pierre provoca con le parole, alla quale infligge ricordi e immagini del passato, fino a vederla crollare in crisi d'angoscia che egli spia avidamente³⁷³.

In realtà la buona fede di Pierre (e, perciò, la credibilità delle sue congetture) è fin dall'*incipit* macchiata dal sospetto di gelosia, da cui il primogenito sembra animato. Fin dalla prima pagina del romanzo, quando la famigliola è in barca, il narratore, presentando i due fratelli, dichiara:

«mais une vague jalousie, une de ces jalousie dormantes qui grandissent presque invisibles entre frères ou entre soeurs jusqu'à la maturité et qui éclatent à l'occasion d'un mariage ou d'un bonheur tombant sur l'un, les tenait en éveil dans une fraternelle et inoffensive inimitié.»³⁷⁴

³⁷⁰ G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, in *Romans*, Paris, Gallimard, 1987, p. 785. Tutte le citazioni dal romanzo si riferiscono a questa edizione.

³⁷¹ p. 763.

³⁷² *ibidem*.

³⁷³ «Elle en eut d'autres [*de crises*] en effet, presque chaque jour, et que Pierre semblait provoquer d'une parole comme s'il avait eu le secret de son mal étrange et inconnu. Il guettait sur sa figure les intermittences de repos, et, avec des ruses de tortionnaire réveillait par un seul mot la douleur un instant calmée.», p. 785.

³⁷⁴ p. 719.

Gelosia che, alla fine, gli viene rinfacciata da Jean a chiare lettere:

«(...) mais tu crèves de jalousie! Et quand cette fortune m'est arrivée, tu es devenu enragé, et tu m'as détesté, et tu l'as montré de toutes les manières, et tu as fait souffrir tout le monde, et tu n'es pas une heure sans cracher la bile qui t'étouffe.»³⁷⁵

Così, lungo tutta l' "istruttoria psicologica", il lettore non può farsi un'idea davvero oggettiva dei fatti, l'inquisitore sembrerebbe inattendibile, la ricerca della verità affidata all'animo esacerbato di un personaggio geloso e invidioso. Il testo, anzi, non si fa scrupolo di ricordarlo:

«Il avait accumulé les preuves ainsi qu'on dresse un réquisitoire contre un innocent toujours facile à condamner quand on veut le croire coupable.»³⁷⁶

Sembra quasi che solo la scoperta di un fatto ignobile alla fine della sua accanita ricerca potrà redimerlo dalla gelosia. E che insomma possa dire chiaramente: "non sono io il geloso, è lui il bastardo!".

Tutto il romanzo è costruito sulla frontale opposizione tra i due giovani: magro e nervoso Pierre, robusto e bello Jean; scuro il maggiore, biondo il minore; collerico e impulsivo l'uno, paziente e dolce l'altro («*attitudes semblables, pleines d'expressions différentes*»). E c'è un'effettiva difficoltà del lettore a simpatizzare senza residui con un personaggio geloso e invidioso. Ma, a un certo punto, la confessione arriva, fu adulterio e Jean è soltanto un *demi-frère*: la scena del litigio tra i fratelli si conclude con il crollo emotivo della madre. Pierre aveva dunque ragione. A questo punto il testo si concentra su Jean e, mostrandone il ragionamento di fronte alla nuova verità, ce ne svela la natura ipocrita e poco coraggiosa:

«Ne valait-il pas mieux garder cet argent comme un dépôt qu'il restituerait plus tard aux indigents ? Et dans son âme où l'égoïsme prenait des masques honnêtes, tous les intérêts déguisés luttèrent et se combattaient.»³⁷⁷

³⁷⁵ p. 800.

³⁷⁶ p. 769.

³⁷⁷ p. 811.

E appaiono in una nuova luce i giudizi di Pierre sulla mollezza del fratello; ci ritorna in mente l'ironia con cui aveva commentato la volgarità piccolo-borghese dell'arredo nella sua nuova casa³⁷⁸; ci ricordiamo dell'opportunismo di fondo che contraddistingue la sua proposta di matrimonio alla vicina di casa, la vedova Rosémilly. Jean smette di essere il personaggio con cui il lettore avrebbe voglia di solidarizzare mentre il denaro sembra vincerla su tutti. Non solo su Jean. Il padre, la madre, la vedova Rosémilly: nessuno vorrebbe essere disturbato nel godimento di quella insperata fortuna e Pierre appare come il solo diverso, il solo disposto a mettere ogni cosa in discussione in nome della verità. Perfino il suo unico amico, il vecchio farmacista polacco, finirà col volergliene per non averlo aiutato a far fortuna. Così Pierre deve essere espulso dal sistema: non c'è spazio per la critica, per il giudizio di valore in una società che ha opportunisticamente e unanimemente deciso per il piacere (Pierre «*les regardait en étranger qui observe*»).

Ma l'opposizione tra imperativo etico della verità e mollezza morale di scelte opportunistiche, istanze rispettivamente incarnate dal figlio legittimo e da quello bastardo, non è l'unico contenuto di quel principio di piacere cui Pierre avrebbe forza di opporsi. C'è l'altro e più importante versante, quello che grava sull'adulterio, appunto, e che Pierre, *non il père Roland*, rivendica.

La dicotomia tra una forza repressiva e un'istanza repressa si è materialmente incarnata in due personaggi frontalmente opposti³⁷⁹. Ma, attenzione, perché il testo è perverso. Questa volta, infatti, l'istanza repressa è quella che si oppone alla trasgressione dell'adulterio, quella che difende il giuramento della fedeltà coniugale, quella tutrice del patrimonio di valori comunemente accettato! La morale istituzionalizzata, quella che disapprova l'adulterio, incarnata da Pierre (e che non sia incarnata da suo padre è fatto notevolissimo su cui torneremo subito) risulta infatti essere quella perdente sul piano dei fatti narrativi. Con la complicità di tutti e per sua stessa scelta Pierre viene allontanato, imbarcato su un transatlantico come medico di bordo e abbandonato al suo destino. Il romanzo si chiude dunque con una partenza che

³⁷⁸ Che Francesco Orlando annovera tra i molti esempi dell'inautentico, il pretenzioso-fittizio, nel suo vastissimo studio *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993-1994, p. 440.

³⁷⁹ Come si ricorderà Orlando esprimeva questa opposizione al livello di massima generalità in una frazione simbolica (Repressione/represso) già nella *Lettura freudiana della Phèdre*, (Torino, Einaudi, 1971) ed è tornato poi a definire questo modello nelle *Risposte a un questionario*, in *Per una teoria...*, cit., pp. 108-109.

coincide con l'espulsione della voce alternativa e critica. Lo scontro tra due istanze opposte si risolve cioè nel soffocamento dell'una per affermare l'altra, nella negazione di ogni altro possibile conflitto per via di eliminazione sul campo di una delle due voci.

Ma com'è possibile? Come riesce il testo ad ottenere un risultato simile? Come conquistare l'adesione del lettore a prezzo dello scempio del punto di vista etico?

Nelle ultimissime battute del testo, Madame Roland annuncia al vecchio marito il matrimonio tra Jean e Rosémilly:

«Le bonhomme fut stupéfait.

-Ah bah! Comment? Il va épouser Mme Rosémilly?

- Mais oui. Nous compton te demander ton avis aujourd'hui même.

-Tiens! Tiens! Y a-t-il longtemps qu'il est question de cette affaire?»³⁸⁰

In realtà noi lettori sappiamo che il vecchio padre viene sistematicamente tenuto all'oscuro delle cose importanti della famiglia («*nous faisons tout sans lui rien dire. Il suffit de lui annoncer ce que nous avons décidé*») e d'altra parte mai, nel suo sereno egoismo, egli è stato sfiorato da domande su quell'eredità quanto meno ingiusta. Sempre più chiaramente s'illumina la fisionomia del *père* Roland, da innocuo *bon vivant* iniziale, man mano che la trama avanza lo vediamo in una luce sempre meno generosa. Già nella gita in barca dell'incipit:

«Les deux femmes ne l'écoutaient point (...) Seul, Roland parlait sans fin, il était de ceux que rien ne trouble (...) le bruit d'une voix inutile est irritant comme une grossièreté.»³⁸¹

E lo stesso Pierre, nelle sue ricostruzioni, a proposito del benefattore di Jean, deve ammettere con se stesso la meschina natura del genitore :

«Aujourd'hui il comprenait que cet homme sentimental n'avait jamais pu, jamais, être l'ami de son père, de son père si positif, si terre à terre, si lourd, pour qui le mot "poésie" signifiait sottise.»³⁸²

E, se solo pensa a sua madre, non può che torturarsi ancora :

³⁸⁰ p. 833.

³⁸¹ p. 726.

³⁸² p. 766.

«Elle aurait trompé son père, elle ?...Son père ! Certes, c'était un brave homme, honorable et probe en affaires, mais dont l'esprit n'avais jamais franchi l'horizon de sa boutique. Comment cette femme, fort jolie autrefois, il le savait et on le voyait encore, douée d'une âme délicate, affectueuse, attendrie, avait-elle accepté comme fiancé et comme mari un homme si différent d'elle ?»³⁸³

A questo punto anche gli altri familiari sono chiamati al banco dei testimoni e l'identikit dell'omuncolo si precisa. Dapprima sua moglie, al momento di confessare l'adulterio:

« (...) elle s'exaspérait contre Roland, rejetant sur sa laideur, sur sa bêtise, sur sa gaucherie, sur la pesanteur de son esprit et l'aspect commun de sa personne toute la responsabilité de sa faute et de son malheur.»³⁸⁴

E quindi Jean, alla notizia:

« La notion confuse qu'il portait de la médiocrité paternelle, l'ironie constante de son frère, l'indifférence dédaigneuse des autres et jusqu'au mépris de la bonne pour Roland avaient-ils préparé son âme à l'aveu terrible de sa mère. Il lui en coûtait moins d'être le fils d'un autre (...) depuis bien longtemps il souffrait inconsciemment de se sentir l'enfant de ce lourdaud bonasse. »³⁸⁵

Passando per le affermazioni ormai esplicite dello stesso narratore:

« (...) Roland, habitué d'ailleurs à ne jamais comprendre ce qu'on disait devant lui. »³⁸⁶

Una raffica di implacabili accuse alla *petitesse d'esprit* di quest'uomo, un lavoro senza sosta a costruire la complicità del lettore rispetto a quell'adulterio. In questo solo arricchendo quella lunga schiera di mariti traditi, quasi sempre una galleria di caricature, di cui Maupassant ha popolato romanzi e novelle, e fino a convincere il lettore di una ammissibilità dell'adulterio sul piano umano e naturale, soprattutto dopo le parole di Madame Roland a Jean:

«si j'ai été la maitresse de ton père, j'ai été encore plus sa femme, sa vrai femme (...) devant Dieu qui m'entend, je n'aurais jamais rien eu de bon dans l'existence, si je ne l'avais pas rencontré. »³⁸⁷

³⁸³ p. 767.

³⁸⁴ p. 817.

³⁸⁵ *ibidem*.

³⁸⁶ p. 816.

³⁸⁷ p. 807.

Si fa esplicita quell'ambivalenza di valori che nel romanzo si è incarnata nei personaggi dei due figli. Due sistemi etici alternativi, un'ambivalenza della realtà che vede, da un lato, una legge naturale dell'amore cui il testo mette perversamente contro non il marito (quasi sempre meritevole di essere cornuto, in Maupassant) ma la vittima di tale legge, Pierre, il figlio innocente, il personaggio cui non si può negare solidarietà. Non completamente, però, perché per identificarsi totalmente con lui il lettore dovrebbe dimenticare le ragioni della madre, il calore dell'affetto naturale, la forza della passione e del cuore. Difensore di una morale, quella istituzionalizzata, povera ormai di senso, contro una menzogna che ha tutti i requisiti per farsi giustificabile anche socialmente (l'amore, che è sempre un fatto di natura in Maupassant, finisce per legittimare l'ipocrisia borghese), Pierre non può trovare più gioia: è lui il primo a guardare con feroce disprezzo la rozzezza paterna - padre *suo* e *non* di Jean!- e come figlio non avrebbe diritti da far valere contro una madre adultera. Resta l'affermazione della sua stessa identità, per opposizione, per differenza, tanto dal fratellastro quanto dal padre, che non lascia alternative all'abbandono del campo, alla scelta della rinuncia che risolve così il conflitto tra due voci inconciliabili.

Le differenze che dividono i personaggi, il conflitto che scinde due morali alternative ugualmente difendibili, allo stesso modo usurpatrici, può risolversi solo con l'espunzione della voce discorde, critica e problematica.

E si tratta di un'espunzione totale, definitiva.

Ripercorrendo il testo all'indietro vi scopriamo, inscritto, il destino di Pierre, da sempre condannato alla partenza. I suoi momenti pensosi, gli attimi in cui si logora il cervello per ricostruire le vicende del passato e risalire alla colpevolezza della madre, le riflessioni notturne sul porto sono passaggi tematici sempre sottolineati dal suono delle sirene dei mercantili in partenza. Quando, per esempio, ossessionato dai fantasmi del dubbio vaga nelle brume del porto, facendo ordine tra i pensieri e soccombendo all'angoscia:

«(...) il poussa un gémissment, une de ces courtes plaintes arrachées à la gorge par les douleurs trop vives. Et soudain, comme si elle l'eût répondu, *la sirène de la jetée hurle tout près de lui*. Sa clameur de monstre surnaturel, plus retentissante que la tonnerre, rugissement sauvage et formidable fait pour dominer les voix du vent et des vagues, se répandit dans les ténèbres sur la mer invisible ensevelie sous les brouillards.

Alors, à travers la brume, proches ou lointains, *des cris pareils s'élevèrent* de nouveau dans la nuit. Ils étaient effrayants, ces appels poussés par les grands paquebots aveugles. »³⁸⁸

Come se ci fosse una segreta intesa tra Pierre e i mostri dei mari³⁸⁹, nel momento stesso della certezza dell'adulterio, quando sta rientrando a casa in preda a una furia omicida, una sirena gli stride potentissima addosso, vede il transatlantico proveniente dal porto di Napoli:

«(...) *le cri strident de la sirène* lui partit dans la figure : sa surprise fut si violente qu'il faillit tomber (...) Oh! S'il avait pu partir, tout de suite, n'importe où, et ne jamais revenir, ne jamais écrire, ne jamais laisser savoir ce qu'il était devenu! »³⁹⁰

E addirittura Jean, quando pensa a Pierre e al modo di liberarsene:

«Comment l'écarter? (...) *le sifflet d'un vapeur entrant au port* sembla lui jeter une réponse en lui suggérant une idée. »³⁹¹

Il fischio dei vapori, le sirene delle navi che entrano ed escono dal porto diventa vera e propria metonimia di Pierre³⁹². Ma il viaggio per mare subisce una profonda trasformazione semantica nel corso del romanzo. Da iniziale apertura all'avventura, la scelta dell'imbarco diventa alla fine la rinuncia al mondo, ai bei progetti d'avvenire, alla vita stessa. Al padre che chiede:

«Et tous tes beaux projet de réussite, que deviennent-ils?

³⁸⁸ pp. 766-767.

³⁸⁹ cfr. anche p. 763.

³⁹⁰ p. 768.

³⁹¹ p. 811.

³⁹² L'indissolubile associazione tra Pierre e i mercantili può costituire un ulteriore esempio, tra i più chiari, di ciò che Orlando ha recentemente chiamato *figure dell'inventio*. Il concetto è stato al centro della riflessione dell'ultimo corso tenuto presso l'Università di Pisa (a.a. 2005-2006) ed è oggetto degli attuali studi di Orlando, pertanto non ancora divulgato in forma scritta. Partendo dalla constatazione che due o più passi di un testo possono stare tra loro in rapporto stretto per un sistema di somiglianze o opposizioni, costanti o varianti, Orlando segnala che *talora* ciò può avvenire anche rispetto a referenti che nella realtà non si somiglierebbero affatto. Tutto ciò può essere riportato all'idea di figura della *inventio*, pertinente cioè a *ciò* di cui il testo parla. La materia narrativa assume allora una valenza figurale, un senso doppio per cui due cose distinte nella realtà significano la stessa cosa nel testo. Mi pare si tratti di un concetto nel quale rientra precisamente il caso di 'Pierre e i mercantili', nel romanzo che si sta analizzando.

Pierre murmura : Il ya des jours où il faut savoir tout sacrifier, et renoncer aux meilleurs espoirs. »³⁹³

E del resto sulle navi si imbarcano quelli che sono stati scartati dal consorzio umano, quelli che ripiegano, *sujets médiocres* di cui la società non sa che fare.

Non ci sono alternative, fa più comodo a tutti e «*Pierre dut prendre possession de la petite cabine flottante où serait désormais **emprisonnée** sa vie.*»³⁹⁴

Cabina, cella, prigione. Rinuncia. La partenza finale di Pierre equivale a una morte.

E c'è, a questo proposito, un curioso esperimento del testo, l'anticipazione di questa morte attraverso una complicata *mise en abîme*.

Nel momento topico in cui Pierre conferma la decisione di imbarcarsi, Jean e sua madre fanno visita a Madame Rosémilly. Alle pareti del salotto stanno quattro piccole stampe. Nelle prime due si rappresenta la partenza di un pescatore, mentre la moglie lo guarda andare; la barca è poi inghiottita dai flutti e la donna si dispera. Nelle due altre scene, una giovane che piange guardando la costa da un transatlantico in partenza; quindi la stessa giovane svenuta davanti a una finestra che dà sull'oceano, con una lettera in mano che annuncia la morte di un uomo amato³⁹⁵.

I quadretti hanno una duplice funzione simbolica. Da un lato alludono al dolore di Madame Rosémilly, rimasta vedova di un capitano di lungo corso; dall'altro annunciano il dolore di Madame Roland, anticipano cioè il destino di Pierre – che ha appena deciso per l'imbarco.

Del resto i segni inequivocabili di un destino di morte che grava sul capo del primogenito (e la cui responsabilità ricade tutta sulla madre) sono frequentissimi. Già dopo il dialogo a proposito dell'adulterio, lei lo aveva visto sdraiato sulla spiaggia, «*étendu sur le ventre, **comme un cadavre***»; quando Madame Roland gli offre aiuto nel preparare i bagagli, lui risponde: «*Non, merci, **tout est fini***»; ormai estraneo al suo mondo, «*Il était étendu dans son petit lit marin, étroit et long **comme un cercueil***» e sua madre, che viene a fargli visita sulla nave «*était en noir, comme si elle eût porté **un deuil***»; quindi, nell'ultima scena, mentre guarda la nave farsi piccola all'orizzonte: «*il lui semblait encore qu'elle **ne reverrait jamais plus** son enfant*».

Insomma, questa partenza finale decisamente non prevede ritorno. Nessuna futura sintesi è pensabile tra le istanze opposte rappresentate dal testo. Sul piano tematico,

³⁹³ p. 815.

³⁹⁴ «Et il se trouvait condamné à cette vie de forçat vagabond, uniquement parce que sa mère s'était livrée aux caresses d'un homme», p. 823.

³⁹⁵ pp. 817-818.

dunque, la morte, mascherata da partenza, mette fine per sempre al conflitto fra due inconciliabili voci del testo, una che dice sì e l'altra che dice no all'adulterio. Anche se il sì che vince è molto compromesso.

A questo effetto di forte chiusura tematica, corrisponde una struttura formalmente serratissima e geometrica. Una costruzione simmetrica di rimandi speculari presiede alla organizzazione del racconto, conferendogli un andamento per successive chiuse. Alcune scene importanti, anzi, si ripetono a distanza, l'una a compiere ciò che l'altra aveva cominciato:

- nel secondo capitolo, subito dopo la notizia dell'eredità, Pierre passeggia sul porto, cercando di fare ordine nei suoi pensieri; nel quarto capitolo, profondamente turbato per "l'atroce dubbio", Pierre vaga di nuovo sul porto, dove si lamentano i mostri marini, i loro fischi e le loro sirene rispondono ai gemiti dei mostri interiori che tormentano Pierre.

- la visita al farmacista polacco Morowski – secondo capitolo - con Pierre che arriva per placare il suo umor nero e se ne riparte più nervoso e preoccupato di prima («*Ca ne fera pas un bon effet*», commenta il vecchio alla notizia) è ripresa poi al capitolo nono.

- la visita alla ragazza della brasserie, la prima volta al capitolo terzo e poi al nono e ultimo.

Ma il movimento in due tempi che scandisce il racconto si completa e prende senso nella riproposizione della scena d'*ouverture* in quella finale, a marcare profondamente la circolarità problematica del romanzo.

Nell'*incipit* tutti sono accoccolati nella barchetta dal nome vezzoso, *La Perle*; non c'è vento, i due fratelli remano. Col binocolo il *père* Roland riconosce il transatlantico *Normandie* che si avvicina, mentre la *Prince Albert*, a tutto vapore e pesante di passeggeri, fa schiumare l'acqua - Madame Roland e Madame Rosemilly stanno agitando i fazzoletti in segno di saluto - e si allontana col suo filo di fumo. La *Normandie*, intanto, *entra* in porto e, finalmente, in mezzo a vele e motori, *La Perle* fa rientro sulla terraferma.

Nella scena finale il gruppo di famiglia è di nuovo sulla *Perle*, anche adesso non c'è vento e bisogna remare, ma stavolta Pierre è rimasto sul transatlantico che sta salpando mentre loro lo scortano fino all'uscita del porto. L'enorme *Lorraine*, prima trainata da un rimorchiatore, poi libera e veloce, quasi sfiora *La Perle* e *esce* dal porto,

accompagnata dalle acclamazioni della gente assiepata sulle banchine. Ecco che li supera e si allontana, «*fondus dans l'Océan*», il transatlantico affonda nell'orizzonte³⁹⁶. Anche stavolta la famiglia ritorna a terra e, nella coda dialogata tra moglie e marito, la vita riprende. Solo il tempo di un ultimissimo sguardo di Madame Roland all'orizzonte, dove non scorge più che un ricciolo di fumo, così leggero da confondersi con la bruma.

Nella scena finale gli eventi, le azioni e i gesti ripetono quelli della scena iniziale, ma cambiati di segno: scena di accoglienza la prima (con la Normandie che entra) e di estremo commiato l'ultima (con la Lorraine che esce). La metafora del viaggio per mare, che segna il racconto dalla sua prima euforizzante pagina, subisce un profondo processo di trasformazione lungo il dipanarsi della trama e si afferma alla fine nel suo vero significato, la rinuncia ad ogni integrazione, la negazione di ogni ritorno, la sottomissione a un'istanza più forte che schiaccia ed espelle il suo contrario. La scena finale compie il significato di quella iniziale, ora leggibile come un presagio.

3. A porte chiuse: la clôture come sistema

Se riduciamo al grado zero l'analisi testuale appena percorsa, potremmo schematizzare come segue l'articolazione degli elementi formali che a vari piani determinano la chiusa:

| | |
|-----------|--|
| STILE | Metafora che risolve quella iniziale |
| STRUTTURA | Struttura geometrica a chiuse successive |
| SPAZIO | Ambientazione in spazio ristretto, identità di luogo inizio/fine |
| TEMA | Partenza (con significato di) morte |
| FINALITA' | Soluzione dell'enigma, annullamento del conflitto in atto |

³⁹⁶ La scelta dei verbi non è casuale, per una lettura nel segno del presagio funesto: «Mme Roland tournée vers lui le regardait s'enfoncer à l'horizon (...)», p. 832.

Sui primi tre piani del discorso – quelli che stanno più in superficie, più immediatamente accessibili al lettore, stile, struttura e spazio – agisce un principio circolare di ripresa forte di modelli già presenti nell'incipit, i quali agiscono fortemente e coerentemente su tutto il testo (la stessa metafora torna a varie altezze; il funzionamento per sistema di chiuse; lo spazio ristretto dell'ambientazione): la clôture si afferma come espressione ultima di un principio di coerenza totale che plasma il testo. In questo caso, evidentemente, la circolarità non rimanda a una ripetizione senza fine³⁹⁷, bensì al compimento di quanto era stato annunciato, alla realizzazione di un progetto di scrittura fortemente governato da un assioma logico-consequenziale. Sugli altri due piani - quelli profondi nel testo, cui si accede meno coi sensi che con un'operazione ermeneutica - il nesso con l'incipit può essere meno immediato. Sul piano tematico la concatenazione inizio-fine sta piuttosto nel compimento di una parabola, narrativa o simbolica – dalla nascita alla morte; dall'arrivo alla partenza; dall'alba al tramonto; dalla giovinezza alla maturità (in tutti i suoi emblemi, matrimonio, nascita, etc.), dal delitto alla scoperta dell'assassino...

Più volte nel corso di questo lavoro si è avuto occasione di riflettere sull'efficacia solo parziale di una tipologia tematica delle chiuse romanzesche: un finale con morte non basta ad assicurare un effetto forte e stabile di saturazione del senso, per i molti attacchi che su altri piani quel senso potrebbe subire. E tuttavia, se considerato dentro il più articolato schema che si sta delineando, se valutato come *uno* dei possibili fattori che determinano l'effetto di coerenza del testo, come negare che un finale con morte o con partenza avvalori ed enfatizzi un sistema *già* fortemente chiuso? Più in generale, come negare che il compimento della parabola è per l'appunto, sul piano tematico, fattore determinante la completezza del senso? Basta ragionare ribaltando il punto di vista e considerare che tale è la capacità simbolica di quei modelli che essi possono apparire come condizioni sufficienti a una chiusa forte, oscurando perfino quegli elementi che ne mettono in discussione la coerenza. Come spiegare altrimenti l'errore di chi legge il finale dei *Promessi Sposi* come un finale forte precisamente perché la parabola si compie e i due giovani, ormai attraversate le prove della vita, celebrano le fatidiche nozze? E le figure della negazione che prepotentemente agiscono in quel brano finale, che fine fanno?

Una tipologia dei temi e dei motivi non può funzionare, cioè non può bastare a se stessa, innanzitutto perché costringerebbe a intendere come motivi conclusivi solo quelli

³⁹⁷ Modello, quello, di cui ci occuperemo più avanti.

che arrestano *logicamente* o *naturalmente* uno sviluppo e pertanto si dovrebbero schierare in una classe i motivi che logicamente “chiudono” un processo (morte, testamento, partenza, matrimonio, tramonto, addio etc.) contro la classe dei motivi che “aprono” (nascita, arrivo, alba etc.). Ma è nell’esperienza di ogni lettore la sterilità di una tale partizione: la parabola può seguire la direzione inversa a quella voluta dal rigore di logica o dalle leggi di natura, ed eventi inaugurali possono avere tutto l’effetto di arrestare una serie. La nascita del piccolo Charles – il cui braccino alzato verso il futuro è metafora fin troppo eloquente - chiude con straordinaria potenza non solo un romanzo, ma niente di meno che un ciclo di venti romanzi, *il ciclo del naturalismo per antonomasia*. Così come il gioco di rimandi tra incipit ed explicit può essere totalmente ribaltato. Il caso di *Germinal* (1885) è un esempio notevole di inversione simbolica tra i due momenti: l’arrivo di Etienne Lantier nel villaggio minerario di Montsou avviene nel buio di una notte fredda e ventosa, la fossa del Voreux, il cupo accesso agli inferi della miniera, si spalanca sotto i suoi occhi; nell’ultima pagina del romanzo, Etienne lascia il villaggio mentre la luce di un sole raggianti inonda le messi; pieno di speranze e ambizioni politiche, maturato dalle esperienze, Etienne parte nella certezza che «la germination allait faire bientôt eclater la terre»³⁹⁸.

Insomma, bisogna riconoscere che motivi naturalmente e logicamente conclusivi avranno la forza dell’evidenza, ma non chiudono una classe (e, evidentemente, questo vale in entrambe le direzioni: se è vero che morte, cimitero e tomba appartengono ai motivi conclusivi *naturaliter*, è degno di nota l’incipit de *La fortune des Rougon*, ambientato tra le lapidi del cimitero Saint-Mittre).

Il motivo acquisisce un senso conclusivo solo in rapporto al contesto di tutti quegli altri fattori determinanti che stiamo cercando di portare alla luce come sistema complesso, che iscrive nel testo l’effetto di stabilità del significato o della sua precarietà. La novità della nostra proposta sta per l’appunto nell’idea di *clôture* come sistema articolato di clausole *a livelli molteplici*.

Prima di venire all’ultimo piano di quel sistema articolato di fattori - intendo la finalità -sarà utile mettere a fuoco una importante implicazione del nostro modo di procedere.

E’ chiaro che della griglia a cinque livelli che è appena stata proposta – e che dovrebbe funzionare come un itinerario a tappe nella indagine sulla *clôture* narrativa – i primi quattro rispondono ad esigenze strutturali e formali mentre l’ultimo, quello più

³⁹⁸ E. Zola, *Germinal*, Paris, Gallimard, 1978, p. 594.

profondo, copre l'aspetto semantico della questione. Il *telos* del testo coincide, dunque, con la sua *finalità* ovvero con l'obiettivo di sciogliere una dinamica di tensioni, di risolvere un sistema di voci e discorsi compresenti e in conflitto. E finalità è, per l'appunto, uno degli elementi di quel 'gioco a tre punte' che secondo Philippe Hamon devono espletarsi all'unisono affinché nel lettore si produca la stabile sensazione di completezza. Pertanto, non sembra irrilevante far rientrare i quattro piani sintattici della nostra griglia entro le categorie *fin* e *finition* intese da Hamon proprio come gli aspetti formali della chiusura di un testo, e metterli in contrapposizione con la *finalité*. L'esito di questa impostazione è già implicito nel discorso di Hamon³⁹⁹ e si farà evidente nel momento in cui lavoreremo sulle strategie volte a scardinare la stabilità della chiusa: se la cooperazione di questi tre fattori costituisce solo *uno dei possibili* effetti finali a disposizione, modelli alternativi sono possibili proprio laddove gli aspetti formali della *fin* e della *finition* entreranno in conflitto con la *finalità* semantica propria del testo.

Nei due romanzi che abbiamo appena analizzato il testo si organizza come un processo verbale, in cui si accumulano prove su prove (e non a caso in entrambi i testi il motore narrativo è nello sguardo). Alla fine si perviene a una soluzione dell'enigma (in senso più figurato per il romanzo di Zola, più letterale per quello di Maupassant). Tale soluzione coincide con la neutralizzazione di un conflitto in atto e l'eliminazione di una delle istanze: Thérèse e Laurent, muoiono escludendo il rischio che il principio d'osservazione del reale possa non avere la meglio; Pierre parte per non poter affermare una legge etica sulla legge di natura.

In questi due testi lo scontro tra forze opposte (istanze in conflitto, punti di vista sul mondo) è fatto esplicito perché incarnato nei personaggi e tematizzato nel principio stesso che organizza la trama, quello, appunto, di inchiesta giudiziaria che vede schierati l'uno contro l'altro due fronti di verità possibile. La soluzione passa per la rinuncia a uno dei due punti di vista, per l'espulsione di uno dei due contendenti, per l'abbandono della difesa di una delle due parti in causa. Ma non è detto che questo implichi la vittoria schiacciante dell'altra parte: Madame Roland vede riconosciuto il principio dell'amore naturale contro l'etica istituzionalizzata della fedeltà coniugale, ma la partenza del figlio, l'eliminazione dello sguardo critico le lascia solo una vittoria lacerata e amarissima:

³⁹⁹ Che non a caso parla di quella triade come di un *tournoi*, cfr. *Clausules*, cit. p. 504.

« (...) il lui semblait que la moitié de son coeur s'en allait avec lui, il lui semblait aussi que sa vie était finie (...)»⁴⁰⁰

Nel modello di chiusa forte, insomma, il testo letterario si schiera, affronta la sfida del relativismo (sugli infiniti piani in cui lo si può intendere, qui, in Maupassant, sul piano etico) e scioglie una dicotomia, prende posizione, propone un punto di vista forte sul mondo. Uno scendere in campo che può darsi, però, solo sulla base di un enorme sacrificio.

E' chiaro, infatti, che se all'intenzione che ha torto è stato attribuito anche il minimo spazio, l'intenzione vincente lo sarà solo in un modo dimidiato, critico.

Non sarà inutile, a questo proposito, ribadire che a fondamento del nostro discorso c'è un forte presupposto teorico di partenza, ovvero l'idea di Orlando – sviluppata nella *Lettura freudiana della Phèdre* - che i modelli di coerenza interna al linguaggio letterario «hanno qualcosa da spartire con il linguaggio dell'inconscio umano»⁴⁰¹ e che alla letteratura si possa applicare il modello di analisi che Freud applica al motto di spirito. L'idea che la letteratura sia sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato⁴⁰² ha portato Orlando alla definizione di un concetto fondamentale per l'analisi critica dei testi, il riconoscimento della formazione di compromesso come vera e propria figura di significato in ambito letterario.

Proprio della grande opera d'arte – a differenza dell'opera di ideologia - è dare voce al molteplice del mondo e parlarne in termini di alternativa, di opposizione. Il grande testo letterario diventa così la scena di una lotta tra forze opposte – istanze riconducibili a un principio di realtà contrapposto a quello di piacere - veicolata da una forma che è quella della negazione freudiana:

«(...) il modello della negazione freudiana è un modello formale, che può riempirsi per conto suo di contenuti svariati; e ha le caratteristiche del linguaggio dell'inconscio in quanto è una formazione linguistica di compromesso, che permette di dire nello stesso tempo sì e no, non importa a che cosa.»⁴⁰³

⁴⁰⁰ G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, ed. cit., p. 217

⁴⁰¹ F. Orlando, *Per una teoria...*, cit., p. 8

⁴⁰² Orlando, com'è noto, introduce l'idea che la letteratura sia sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato, che nel testo siano «presenti qualità formali assimilabili a quelle proprie del linguaggio dell'inconscio», contenuti censurati dalla repressione ideologico-politica, contenuti censurati dalla repressione gravante sul sesso. Cfr. *ibidem*, p. 27.

⁴⁰³ *ibidem*, p. 28.

Il che equivale a dire che le forze in gioco rappresentate dal testo stanno tra loro in rapporto dinamico, e non sempre sarà possibile per il lettore riconoscere l'istanza che ha avuto ragione, perché il testo letterario "dice la verità nascostamente": il meccanismo di identificazione iscrittovi conduce il lettore su "false piste", istigandolo a simpatizzare con istanze scandalose, a riconoscere il diritto nel torto.

Un esempio rilevante in questo senso potrebbe essere la *Tess dei d'Uberville di Hardy*. Ho già rimandato alla struttura forte e chiusa di questo romanzo⁴⁰⁴. Basterà qui notare il fatto che se le forze della razionalità – la legge che punisce l'omicida – hanno la meglio e schiacciano l'essere umano, già piegato dalla vita, tutta la tenerezza del lettore sta dalla parte di Tess: evidentemente la forza di questo finale prende senso se ribaltata di segno, e all'istanza che è stata soppressa si riconosce quella identificazione emotiva che dice da che parte sta il testo.

Complementari e opposte la ragioni che ci farebbero includere in questo modello anche *Il Marchese di Roccaverdina* di Capuana (1901): una struttura narrativa che mette in scena le inutili resistenze a una 'legge irrazionale' (ne è un aspetto importante il timore di volta in volta concesso e negato al soprannaturale, ma anche il matrimonio con Zosima, continuamente rimandato, come chiusa narrativa sempre programmata e resa efficace solo con estremo ritardo, rimessa continuamente in discussione). La negazione razionale avrà comunque la peggio e la passione si imporrà come una inevitabile fatalità sulla chiusa del testo. E questo a prezzo del sacrificio di sé: Antonio di Roccaverdina impazzisce, diventa un bambino ebete nelle mani della concubina, punito, più che per aver trasgredito, per essersi ribellato alla trasgressione.

Un'ulteriore riprova di come la letteratura possa essere «incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo» (Orlando).

Se così stanno le cose, interrogarsi sulla *clôture* di un testo, ovvero sul sistema di coerenza che esso costruisce, equivale a mettere a nudo il dinamismo delle diverse istanze che interagiscono in esso per chiedersi su che piatto della bilancia si collochi l'equilibrio finale. Ripeto: il lavoro insiste sulla totalità del testo come sistema coerente e pertanto la "scena finale" non è il solo elemento decisivo nel riconoscimento di un equilibrio raggiunto o negato.

Concentrarsi sulla *clôture* equivale a studiare il farsi di queste tensioni, il loro antagonismo; concentrarsi sulla fine equivale a constatarne gli equilibri ir/risolti: messi

⁴⁰⁴ Cfr. *supra*

a confronto, lasciati parlare contemporaneamente, non sempre sarà possibile *alla fine* riconoscere il discorso giusto.

Ma lo spettro di situazioni possibili è, manco a dirlo, policromo.

Infatti nel finale de *I Viceré* (1894) lo scontro tra istanze opposte, di cui fin qui si è parlato, mette esplicitamente fuor di metafora il discorso represso, quello che contiene la verità nascosta, la ‘cifra nel tappeto’, e ne fa il discorso vincente. Non a caso, dunque, la chiusa del vasto affresco (“saga tribale” secondo l’azzeccata definizione di C. A. Madrignani⁴⁰⁵) è giocata sulla contrapposizione teatralizzata tra due lunghi discorsi, due lunghe orazioni politiche, due inserti saggistici in strettissimo rapporto dialogico.

Il primo è un comizio politico con il quale il Principe Consalvo Uzeda si assicura il favore trasversale dei nobili e della plebaglia per le prossime elezioni: “democrazia” e “socialismo”, ha in pugno la folla e la poltrona assicurata tra i banchi della sinistra. Ma a smontare il meccanismo di quell’orazione è anche un fiorire di negazioni, che dall’attacco la costellano:

«Concittadini! ... Se la benevolenza dei miei amici vi ha indotto a credere che io possegga le doti dell’oratore, e vi ha qui adunati con la promessa che udrete un vero e proprio discorso, io sono dolente di dovervi *disingannare*... »⁴⁰⁶

Il motivo del disinganno è il motivo chiave nella lettura del finale e nel processo di clôtture tutto de *I Viceré*.

Dopo quella prima negazione iniziale segue un discorso di torrenziale retorica («Io vi dichiaro, concittadini, che *non* posso, che *non* so parlare...») che ha i suoi snodi in un fuoco di fila di negazioni: «...fino ai miei giorni più tardi *non* si potrà cancellare il ricordo di questo momento indescrivibile», «...*non* vale a sdebitarmi: tutta la mia vita dedicata al vostro servizio sarà bastevole appena...», «...nell’udir voi, liberi cittadini, coronare d’applausi *non* me, ma queste sacre parole...», «Concittadini, la mia fede in questi grandi ideali umani *non* è nuova, *non* data da questi giorni, in cui tutti la sfoggiano...», «...i pregiudizi di casta che io conobbi, ma che *non* mi duole di aver conosciuto, perché ora sono meglio in grado di combatterli...». Alla fine, dopo due estenuanti ore zeppe di parole, da quelli rimasti, ipnotizzati da citazioni e nomi e più di tutto da un sole accecante, Consalvo ha la sfacciataggine di congedarsi ancora con la

⁴⁰⁵ Cfr. Introduzione a F. De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 1984, pp. XXXV sgg.

⁴⁰⁶ P. 678.

retorica della negazione: «...*non* credo tuttavia di dover abusare della vostra pazienza».

Se anche prescindiamo dalle tante dichiarazioni che puntellano il romanzo, nel senso di un opportunismo politico che dice di sì al nuovo ma solo per preservare il privilegio antico (altrettante “chiusure” interne del significato del testo che trovano una felicissima sintesi nella battuta del duca Gaspare, parodia della celebre affermazione di d’Azeglio - Ora che abbiamo fatto l’Italia dobbiamo fare gli affari nostri!), il solo comizio già dice molto di come il testo funziona: un discorso d’occasione che ne contiene un secondo, occulto, denunciato dalla raffica di negazioni che lo scandiscono. Attenzione: si tratta di negazioni che agiscono sulla superficie del testo, che vanno lette come spia di una menzogna di cui non solo Consalvo stesso è consapevole, ma lo è chiaramente perfino il lettore (non il destinatario interno, invece). La grandiosa e demoralizzante forza del romanzo di De Roberto sta proprio nella coraggiosa esplicitatezza della demistificazione, del disvelamento, del disinganno, appunto. Perché al discorso pubblico segue quello privato, al capezzale della zia Ferdinanda, furiosa per quella uscita pubblica del nipote (una parlata da “cavadenti”!). Di questa seconda orazione il testo dice:

«(...) egli improvvisava un altro discorso, *il vero, la confutazione di quello tenuto dinanzi alla canaglia*, e la vecchia stava ad ascoltarlo (...)»⁴⁰⁷

E quel discorso demistificatorio prende le mosse dall’ammonimento paterno a seguire la corrente:

«Quando c’erano i Viceré, gli Uzeda erano Viceré; ora che abbiamo i deputati, lo zio va in Parlamento.»⁴⁰⁸

e prosegue secondo il *Leitmotiv*: la differenza tra ‘prima’ e ‘adesso’ «è più di nome che di fatto», «il mutamento è più apparente che reale», fino alla banalizzazione del vichianesimo, «non c’è niente di nuovo sotto il sole! »:

«La storia è una monotona ripetizione; gli uomini sono stati, sono e saranno sempre gli stessi. Le condizioni esteriori mutano (...) ma la differenza è tutta esteriore.»⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ F. De Roberto, *I Viceré*, Torino, Einaudi, 1990, p. 696, tutte le citazioni sono da considerarsi relative a questa edizione.

⁴⁰⁸ *ibidem*, p. 695.

Il discorso sul trasformismo si impone alla fine del romanzo per quello che è: *consciamente* ed esplicitamente il discorso più spregiudicato e riprovevole si attesta quale discorso vincente. Al discorso di copertura ha creduto solo il destinatario interno, appunto, obnubilato, ipnotizzato dal solleone: l'istanza conflittuale è stata già assorbita – a livello conscio ed esplicito - dentro l'ideologia vincente.

Non un romanzo a tesi, tuttavia. Non nel senso che l'autore avanzi un programma alternativo, non nel senso che il testo si schieri e faccia coincidere il *suo* messaggio con un discorso o con l'altro. Questo è un fatto fondamentale. Semmai un romanzo di fredda denuncia. Il messaggio politico e filosofico, la propaganda di un autore militante sono scongiurati dall'incalzare dei fatti, dalla successione del narrato; è un romanzo che «non contesta esplicitamente nessun ordine di fatti e di istituzioni in nome di un programma o di una ideologia, rimane fedele a una sua ottica totalmente empirica, ad un suo orizzonte dell'*hic et nunc* (...)»⁴¹⁰. Carlo Alberto Madrignani parla di uno spaccato di “vita vera” che ci mostra gli attori non ancora mascherati, prima che si alzi il sipario. Ma anche, si potrebbe dire, a farsa finita, quando la maschera cade, per cui *tutto* il romanzo appare un processo di “disoccultamento” della natura del potere, che la fines' impegna a far trionfare nel discorso “fuori dai denti”, in cui il privato svela la natura profonda del pubblico, il nascosto cambia di segno a ciò che era palese⁴¹¹. E la metafora della razza, tema di fondo del romanzo, rivisitazione autoctona dell'implacabile condanna dell'erediatrietà, agisce da perfetto sigillo alla verità storica dell'immobilità sociale:

⁴⁰⁹ p. 696.

⁴¹⁰ La pregevole introduzione di Carlo Alberto Madrignani continua così: «Ne *I Viceré* (...) la narrazione ingloba ogni possibile tentazione al messaggio politico e filosofico; i fatti si succedono senza requie, in un fitto incalzarsi che non lascia spazio per indugi descrittivi o meditativi. Mai il narratore permette che trapeli il segno di un distacco extranarrativo che ponga il lettore fuori della totalità narrativa, in un confronto diretto con le opinioni dell'autore (...) la capacità di ordinare dall'alto non lascia tracce. Il disegno che si va configurando non segue la finalizzazione di un processo storico di lungo respiro, ma neppure si adegua alla necessità di un racconto politico, che voglia consegnare alla rappresentazione un urgente bisogno di denuncia e di lotta», cit., p. XXXIII-XXXIV.

⁴¹¹ La trama ha uno sviluppo circolare: la conclusione si riannoda al tema iniziale, divenendone la realizzazione compiuta. *I Viceré* si apre con la partecipazione del popolo (in classi ben distinte) al funerale e si chiude alla fine col comizio. Si veda anche Norberto Cacciaglia, *Il ne varietur nella politica di Consalvo Uzeda*, in *Gli inganni del romanzo: "I Viceré" tra storia e finzione letteraria: atti*, Congresso celebrativo del centenario dei “Viceré”, Catania, 23-26 marzo 1994, Catania, Fondazione Verga, 1998, pp. 211 sgg.

«No, la nostra razza non è degenerata; è sempre la stessa.»⁴¹²

3.1 *Un ventaglio di situazioni*

Il conflitto di valori che agisce nel testo sembra trovare una soluzione nel prevalere di una delle forze alternative. Talvolta però la vittoria non è davvero integra, un margine di verità muore coll'espunzione dell'istanza contraria. Se in *Pierre et Jean* l'opposizione è tra ben riconoscibili sistemi di valori, non solo tematizzata ma proprio incarnata nei personaggi, in *Thérèse Raquin* il fronte separa due istanze che potremmo dire più astratte, due opposti atteggiamenti gnoseologici – uno che crede ciecamente alla conoscibilità della realtà osservabile, che prelude alla possibilità dell'intervento correttivo dell'uomo, l'altra che ne dubita – forze chiarissimamente rappresentate nel testo in quelle dinamiche della visione che abbiamo descritte. In altri casi invece - *I Viceré* - lo scontro è tutto esplicito, consapevolmente rappresentato e, soprattutto, risolto senza residui. In questo senso, all'interno della classe a clôtura forte, il romanzo di De Roberto ritaglia un modello diverso rispetto ai precedenti. Ma non è il solo, romanzi per i quali l'affermazione inequivocabile di un messaggio forte appare svincolata da ogni dinamica conflittuale non solo a livello esplicito e risolto nel testo – come è appunto il caso de *I Viceré* – ma anche negli equilibri più segreti e latenti.

Un caso interessante in questo senso è il capolavoro dei Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1864), vera e propria fonte d'ispirazione per la Thérèse zoliana, romanzo adottato a manifesto del naturalismo *tout court*.

Non mi attarderò sulla nota trama - la *déchéance* di una ragazza del popolo che presta servizio presso una nobile decaduta che le si affeziona molto ma che non si accorge dell'orrore in cui vive la giovane: debiti, stupri, aborti... – mi limiterò a seguire lo schema proposto sopra, per testarne l'efficacia nello scandire i diversi piani di chiusura del testo.

L'immagine finale è quella di Mademoiselle de Varandeuil in ginocchio su una tomba senza nome, solo una piccola croce in mezzo a molte altre dove forse, sotto la neve, giace il corpo abusato di Germinie. Questa piccola croce è metafora di un corpo che ha subito un'alienazione totale da sé: gli stupri e i debiti hanno segnato la sua vita, il

⁴¹² p. 700.

prendere senza dare. La morte, la distruzione del corpo non può bastare a sintetizzare metaforicamente questo scempio, anche il nome sulla tomba, i dati anagrafici, l'identità, per poco che conti, tutto deve esserle sottratto.

Fortissima – e fortissimamente simbolica - la struttura per chiuse interne. Tre volte Germinie rimane incinta, tre figli le muoiono. E per altrettante volte, sempre, dopo il parto, Germinie è sul punto di morire. Non c'è possibilità che il suo corpo generi e protegga la vita, la decadenza e la distruzione sono iscritte nella sua carne logora.

Più che sulla riduzione fisica degli spazi, il romanzo si muove sulla delimitazione stretta di due ambiti precisi: il *dentro* – la casa di Mademoiselle de Varandeuil, il mondo e la vita *con* Mademoiselle de Varandeuil, dove tutto è ordine e regole – e il *fuori* – dove la vita è la realtà degli stupratori, dell'alcol, delle malattie, degli aborti, dei debiti, dove la decadenza fisica segue quella sociale.

Di strettoia in strettoia, dopo ogni passo verso il baratro, la morte arriva e il romanzo si conclude proprio al cimitero, tra le croci innevate.

In una successione di eventi irrevocabilmente autodistruttiva, in un determinismo che fila liscio come l'olio, si potrebbe dire che la fine del testo confermi una tesi. E proprio perciò è difficile riconoscervi quella formazione di compromesso che abbiamo ipotizzato essere la forma in cui la letteratura risolve il suo rapporto col mondo.

Il punto è che *Germinie Lacerteux* permette di fare un discorso “pericoloso”, per legittimare il quale vorrei partire dalla citazione di un maestro di sempre, che a questo romanzo ha dedicato un indimenticabile saggio:

«Il fatto che nel romanzo *Germinie Lacerteux* si tratti ancora una volta di una domestica, cioè di un annesso della borghesia, indica che il compito di inserire il quarto stato in una rappresentazione artistica seria non è stato veramente inteso e tentato. Quello che legava i Goncourt all'argomento era tutt'altra cosa: era l'attrazione sensuale per il brutto, il repellente, il malato.»⁴¹³

Nel riconoscere ai fratelli Goncourt la ribellione a un'arte dalle forme idealizzanti, dallo stile sublime e dai contenuti comodi e riposanti, Auerbach è il primo a cogliere il gigantesco limite della loro operazione. Ovvero che il rivendicato progetto di indagine sociale, di una letteratura assoggettata ai metodi della scienza, di cui pretende i diritti e le libertà, nonché i risultati, non trova a questa altezza cronologica ancora una piena

⁴¹³ E. Auerbach, *Germinie Lacerteux*, in *Mimesis*, cit., vol. II, p. 275.

realizzazione. Le classi basse sono ancora guardate con la lente d'ingrandimento dell'intellettuale alto-borghese che vi presta attenzione come a un fenomeno esotico⁴¹⁴.

Nella morte di Germinie, dunque, e nel trionfo di Mademoiselle de Varandeuil – che invece, nella pittoresca scena incipitaria stava con il classico piede nella fossa⁴¹⁵ – si allunga l'ombra di un paternalismo retorico che ha già condannato le classi basse, precisamente perché sono tali. Per cui il finale demistificherebbe *tutto* il romanzo come una grande soluzione di compromesso.

Ora, la 'pericolosità' (tutta metodologica) di questo discorso sta nel fatto che esso deve rimandare a materiale esterno al testo stesso: più sopra parlavamo di "rivendicato progetto di indagine sociale", e ci si riferiva a una dichiarazione di intenti, la citatissima prefazione alla prima edizione del romanzo, da cui prendono le mosse le considerazioni dell'autore di *Mimesis*.

La nostra proposta – che tutto il romanzo su Germinie sia una gigantesca formazione di compromesso - emerge un po' come corollario all'interpretazione auerbachiana, come esito, quindi, di una riflessione che insiste sul paratesto. In effetti, il romanzo che pretende di portare avanti un'inchiesta dal vero sulle condizioni del popolo (e questo lo sappiamo dalla *préface* d'autore, appunto⁴¹⁶) dipinge la *chute* di una figlia del popolo come una inarrestabile (fatalità? determinismo? elitismo?) via *crucis* (le tre morti come le tre cadute). C'è di che sospettare che Germinie muoia precisamente *perché* figlia del popolo, mentre Mademoiselle le sopravvive. E c'è un preciso momento in cui il testo avalla, forse *suo malgrado*, questo sospetto: Germinie è appena morta, Mademoiselle de Varandeuil è così provata che non riesce ad alzarsi dal letto per andare al funerale della *bonne*. Il portiere, che le fa visita e che ha sbrigato per conto di Mademoiselle le pratiche della sepoltura, rivela i dettagli sordidi della vita della ragazza. Mademoiselle cade letteralmente dalle nuvole:

⁴¹⁴ Cfr. il *Journal* dei Goncourt alla data 3 dicembre 1871, riportato da Auerbach, *Mimesis*, cit., p. 274.

⁴¹⁵ «Sauvée ! vous voilà donc sauvée, mademoiselle, fit avec un cri de joie la bonne (...) – Allons ! il faut donc vivre encore !», J. et E. de Goncourt, *Germinie Lacerteux*, Paris, Libr. Gén. Franç, coll. Livre de Poche, 1990, p. 7. Tutte le citazioni si intendono riferite a questa edizione.

⁴¹⁶ «Le publique aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.», J. et E. de Goncourt, *Préface de la première édition*, in *Germinie Lacerteux*, cit., p. 3

«Toutes ces révélations, tombant coup sur coup sur Mlle de Varandeuil, lui arrachaient des exclamations sourdes. Soulevée de son oreiller, elle restait sans paroles devant cette vie dont *le voile se déchirait morceau par morceau*, dont les hontes s'éclairaient une à une.»⁴¹⁷ (corsivo mio)

Possibile che Mademoiselle non si fosse mai accorta di niente?

Una realtà sconosciuta si schiude agli occhi della vecchia, la vera faccia della donna con cui per decenni ha condiviso la quotidianità più intima si mostra in tutta la sua verità e, allora, la condanna senz'appello si abbatte sulla defunta, “spettro infame”, che muore una seconda volta⁴¹⁸ :

«(...)Une fille qui la servait depuis ving ans ! qu'elle avait comblée! L'ivrognerie ! elle était descendue jusque-là ! L'horreur qu'on a après un mauvais rêve venait à mademoiselle, et tous les dégoûts montant de son âme disaient : Fi ! à cette morte dont la tombe avait vomi la vie et rejeté l'ordure.»⁴¹⁹

In questo scorcio di trama sul banco degli imputati, in pratica, potrebbe starci Mademoiselle de Varandeuil, non una volta, ma due. La prima, più evidente e conscia nel testo, per la cecità di classe, perbenista e borghese (bersaglio su cui torna a sparare Zola). Ma c'è una seconda e più ambigua responsabilità che il testo denuncia suo malgrado: quella carità cristiana paternalista per cui alle classi basse, dopo tutto, non si nega pietà né misericordia, ché tanto hanno un destino, quello della *débauche*, marchiata col fuoco nelle carni e a cui non possono sottrarsi. Questo breve brano, insomma - atto d'accusa alla borghesia che non vede il popolo per quello che realmente è - apre spazio alla cattiva coscienza del testo, al sospetto che la parabola tragica di Germinie sia tale anche perché osservata dall'alto di una classe che l'ha condannata in partenza, che non può conoscere veramente il popolo, nemmeno quando ci vive fianco a fianco, ma solo farsene un'idea folklorica o, al massimo, esotica. E' in questo scorcio di trama, insomma, che il testo ammetterebbe il fallimento di una rappresentazione seria del quarto stato e, dopo tutto, è in questo passaggio che il testo si auto-denuncia, si scopre inaffidabile. E' lo spazio del ritorno del represso.

C'è per la verità un altro fatto che spinge ancora fuori dal testo – benché in nulla muti l'esito dell'analisi testuale: e dico della storia di Rose Malingre, la *bonne* dei Goncourt, che per venticinque anni li accudisce e gli vive accanto. Quando muore, di

⁴¹⁷ p. 229.

⁴¹⁸ Ma si potrebbe dire che le morti di germinie sono 3: quella del corpo, quella spirituale – agli occhi della sua padrone – e quella civile, di una tomba senza nome.

⁴¹⁹ p. 231.

peritonite nel 1862, l'amante di Jules svela ai due ignari fratelli la doppia esistenza della loro domestica, ninfomane, isterica, ladra e ubriacona, madre di due bastardi. Di che vantarsi davvero – per i due esteti - di sapere “vedere il popolo com'è”!

Quello che il romanzo dei Goncourt fa emergere è un modello in cui lo scontro tra Repressione e represso rimane globalmente latente nel testo, mentre in *Thérèse Raquin* e in *Pierre et Jean*, si poteva seguire agevolmente (sul piano tematico e su quello figurale) lo scontro tra i due fronti lungo tutto lo sviluppo della trama, con la finale affermazione dell'uno a schiacciare l'altro.

Rispetto a questi esempi, il romanzo dei Goncourt e quello di De Roberto configurano un modello parzialmente diverso, per ragioni complementari. Se è vero, infatti, che anche in questi casi una forte metafora chiude il senso di tutto il romanzo (la razza che continua nelle generazioni e la pietra tombale che condanna la plebe), c'è però anche una profonda diversità rispetto ad altre chiuse forti.

Se prendiamo il caso de *I Viceré*, la successione per clausole interne - con la demistificazione continua ed esplicita di ogni idealità politica in nome di un opportunismo di classe e di razza – trova nel finale non solo la sua ultima affermazione, ma la sfacciata negazione di ogni possibile e residuale credibilità dell'istanza contraria – quella, per capirci, riconoscibile nell'orazione pubblica. Mentre negli altri romanzi le istanze in lotta approdano, nella conclusione, a una soluzione solo a metà, volontaristica, che non cancella definitivamente il dubbio che il discorso sconfitto avesse una sua legittimità, qui il finale ha una funzione più accentuata: il discorso perdente è ridicolizzato, deprivato di ogni validità residuale. Nel romanzo di Germinie, poi, il discorso della critica resta addirittura ignorato, rimosso!

In tutti questi casi siamo di fronte a una chiusa che spinge senza esitazione l'equilibrio su un solo piatto della bilancia – quello della Repressione. Si configura così un primo, ampio modello dentro una tipologia della clôtura narrativa fondata sul concetto di formazione di compromesso come figura delle figure, sovrana regina dell'*explicit* narrativo, il solo strumento squisitamente formale capace di dare alla letteratura la possibilità di « prestare una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualunque cosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti o grazia di fronte alle opinioni pubbliche » (Orlando).

Dentro questo modello rientrano quei testi il cui finale risolve in maniera *definitiva* un conflitto di sistemi. Tale soluzione potrà essere più o meno sbilanciata nella direzione di una apertura di credibilità all'istanza perdente, più o meno sensibile a concedere credito al punto di vista "altro", sovversivo rispetto a quello che si imporrà come il discorso valido. Ma, per l'appunto, dentro questo primo modello sarà sempre possibile riconoscere una presa di posizione, una scelta contro l'assoluto relativismo dei valori e dei sistemi, il sì o il no a una delle parti in gioco.

Torniamo un momento indietro adesso. Nel capitolo precedente lo spoglio dei testi classici della retorica antica e l'analisi di alcuni finali del romanzo romantico (e, prima ancora, del *feuilleton*) avevano ritagliato i tre momenti topici dell'epilogo: l'*enumeratio*, ossia la sintesi; la mozione degli affetti, cioè la complicità col lettore; la sentenza finale, ovvero il messaggio. Sul modello de *Le Confessioni di un italiano* si era riconosciuta una struttura conclusiva articolata che metteva bene in evidenza un possibile processo di gestione della reazione emotiva del destinatario implicito, volto a orientarne le attese, creando la propria strategia d'assedio. Il ristabilimento di un principio organizzativo, il ripristino di un ordine, l'armonia col tutto dell'opera sembrava essere dipendente da un insieme di 'figure della ricorrenza' (amplificazione, climax etc) capaci di saturare il desiderio ermeneutico e ingenerare l'adesione crescente del destinatario⁴²⁰.

Ora, è un fatto che il romanzo naturalista si proclama e si vuole refrattario a tale richiesta d'adesione, a tale immediato appagamento ermeneutico. 'Si proclama e si vuole': che ci riesca è tutto da provarsi.

Andiamo allora a vedere che cosa sta cambiando rispetto a quel paradigma:

- SINTESI DEGLI EVENTI: tende a sparire l'*enumeratio*. Tra i testi analizzati solo il romanzo di De Roberto chiude con una (duplice) arringa che funziona anche un po' da sintesi narrativa. Altrimenti, la marca sicura di un realismo già codificato si risolve in un ritmo narrativo organizzato per semplice successione di scene (esempio perfetto in *Thérèse Raquin*).

- APPELLO AL LETTORE: bandito perché ammazzerebbe ogni verosimiglianza. Ma in *Germinie Lacerteux*, una rottura della cornice narrativa si apre sull'orlo della fine, con un'invettiva a Parigi che anticipa l'arrivo di Mademoiselle de Varandeuil al cimitero.

⁴²⁰ Per una definizione di "figure della ricorrenza" e "figure della negazione", cfr. F. Muzzioli, cit., p. 70.

- MORALE FINALE: se il testo fosse davvero refrattario all'adesione del lettore la morale finale dovrebbe essere scongiurata a ogni costo. E invece un'esplicitazione del messaggio interno al testo, concentrata in una sentenza finale, continua talvolta a funzionare⁴²¹. Certo non è un caso che capitati nei due romanzi a chiusa più forte tra quelli analizzati, *Germinie* e *I Viceré*.

- PROIEZIONE NEL FUTURO: sempre più rifunzionalizzata; in *Pierre et Jean*, ad esempio, il ritorno alla quotidianità con l'attacco dell'ultimo dialogo tra moglie e marito proietta i personaggi negli eventi prossimi e rimanda alla banalità del quotidiano fuori dal testo;

- EPIGRAFE: sempre più rara, sempre più spesso ridotta a battuta triviale.

Per un primo bilancio una sola cosa pare certa: nessuno di quegli snodi che avevamo ritagliato come importanti per una chiusa forte è più fondamentale. Il che non vuol dire che ciascuno di quei passaggi sia definitivamente scomparso dalla chiusa del romanzo realista-naturalista, ma significa che quegli snodi non sono più essenziali alla compattezza di una chiusa; quello schema non costituisce più l'architettura di forza di una retorica delle passioni; non è più su un ingranaggio così esplicito e pervasivo e, soprattutto, così *localizzato* nella parte finale, che il testo vuole attirare il lettore.

E questo per due ragioni:

1. da un lato alcuni elementi (uno in particolare, come si dirà subito) hanno acquisito un ruolo centrale, necessario e sufficiente a inscrivere nel brano finale la marca della coerenza;

2. dall'altro il testo, mentre sottrae al luogo della fine la forza dell'ingranaggio efficace, potenzia la clôtura come struttura totalmente coerente.

Partiamo dall'ultimo dei due aspetti. Sul fronte del potenziamento della struttura totale come insieme coerente e coeso non credo sia necessario portare altre prove: l'analisi paradigmatica dei testi fornita sopra dovrebbe aver convinto. Mi basta aggiungere che il sistema di coerenza è talmente forte da tollerare perfino un depotenziamento della scena finale: è precisamente questo il senso della chiusa "in sordina". In *Pierre et Jean* ciò è molto evidente perché la fine della trama subisce un processo di 'retrocessione', l'ultima scena, infatti, quella del dialogo un po' sciocco tra i

⁴²¹ Dove messaggio interno al testo non vuol dire necessariamente dire "messaggio d'autore", come l'esempio del romanzo di De Roberto prova.

coniugi, si aggiunge alla vera e propria scena finale, quella con il transatlantico che si allontana sull'orizzonte e i funesti presagi di Madame Roland. La soluzione della tensione tra le forze interne al testo è di fatto spostata leggermente più indietro, sottratta alla ribalta e depotenziata provocatoriamente da elementi banalizzanti.

Per venire adesso al primo di quei due aspetti di un nuovo modello di analisi della chiusa - ovvero la centralità assunta da un particolare elemento del brano finale - partirei da una osservazione. Ovvero il fatto che, dati i bilanci precedenti, il solo elemento davvero comune alla chiusa dei romanzi che abbiamo analizzati è, per l'appunto, lo strapotere della *metafora* finale: lo sguardo (in *Thérèse Raquin*), il viaggio (in *Pierre et Jean*), la razza (ne *I Vicerè*), la tomba (in *Germinie* e in *Tess*), la follia (nel *Marchese di Roccaverdina*). Queste figure condensano tutto il processo di scontro e sintesi tra le diverse forze in lotta nel testo, ne incarnano la soluzione, ne esprimono la coerenza e perciò fissano in immagine e chiudono tutto il senso del testo. In questo modo vincolano anche l'adesione del lettore. Quel lungo processo di costruzione della chiusa (sintesi, appello al lettore, enfasi etc.) si è trasformato radicalmente e si è risolto nella scelta di una sola, grande e contagiosa figura, la metafora, l'unica che abbia il potere di sintetizzare in immagine un vasto sistema di coerenza, l'accumulo diacronico di un senso. Una figura che sostituisce proprio tutto, eloquente e potente al punto da identificarsi col messaggio ultimo del testo, con la morale della favola.

L'effetto di sigillo posto a sanzionare una presa di posizione sul mondo resta innegabile, la reazione affettiva inscritta nel testo quella di una adesione incondizionata.

E questo è tanto più notevole se messo in relazione con quelle dichiarazioni di poetica di cui si parlava già all'inizio di questo lavoro e che si ponevano a norme del romanzo moderno, svincolandolo dai modelli romantici. Urgente fra le norme, l'abiura al finale chiuso: Flaubert è stato il primo paladino di questa crociata denunciando «la rage de vouloir conclure» come una delle manie più sterili e funeste, che costringe a falsificare la realtà, perché finire “è proprio solo di Dio”; seguito poi da Zola che profetizza l'identificazione del romanzo con l'inchiesta, senza peripezia né scioglimento; imitato da Edmond de Goncourt che vorrebbe rinunciare al *topos* della morte, mezzo teatrale e spregevole per chiudere un romanzo, e, finalmente, da Maupassant che rifiutando inizi appassionanti e catastrofi commoventi, mette l'accento sulla coerenza forte di tutto l'insieme. Si capisce, dunque, che la rinuncia ad un finale chiuso, che ponesse un compimento a tutte le aspettative del lettore sul piano della trama poteva non coincidere con la rinuncia ad un modello fortemente organico e

coerente, capace di trasmettere un'idea stabile del mondo, capace perfino di persuaderne il destinatario.

Dell'articolato sistema di gestione dell'adesione del destinatario, l'unica maglia che resiste – anzi potenziandosi al massimo e occupando tutto lo spazio – è quella della figura retorica. La metafora finale arriva a inglobare tutte le precedenti possibili figure della ricorrenza⁴²², che **intendono più di ciò che dicono** (amplificazione, climax, accumulazione, enfasi, iperbole, prosopopea, etc), che accumulano significati coerenti e fissano, nella ridondanza dell'informazione, il senso ultimo del testo.

Rispetto a questa situazione, la rinuncia all'adesione del lettore resta semmai un indeterminato progetto, non certo un effetto del testo, ché invece – come s'è visto - spinge al massimo sul pedale dell'identificazione emotiva. La scala tipologica che si andrà delineando mostrerà il progressivo abbandono di quegli strumenti volti a ottenere la coesione finale e perciò l'adesione senza riserve del destinatario. Sarà la rinuncia a qualsiasi figura che accumuli e fissi il significato a spingere, non più verso un modello interpretativo preordinato e imposto, ma alla rielaborazione del significato, se non sempre svincolata da ogni tutela, scompaginata nelle dinamiche.

Ritornando brevemente allo schema già proposto, ci si può forse chiedere se i cinque livelli di articolazione della chiusa siano tutti necessari alla percezione di una stabilità e alla garanzia dell'appagamento immediato del destinatario.

Partiamo da un'osservazione, allora: la griglia si lascia attraversare in due sensi di marcia, prima dall'alto in basso, poi viceversa (come le frecce dello schema seguente mostrano). La fase del riconoscimento di tutti gli elementi che contribuiscono alla forza della chiusa corrisponde al movimento discendente: *distintamente* e con gradualità (anche se non sempre nell'ordine che si è elencato) identifichiamo i diversi piani di chiusura di un testo, quello stilistico, quello strutturale etc.⁴²³. Ora, se è vero che stile, struttura, organizzazione dello spazio e tema inscrivono la forza della chiusa a una profondità sempre maggiore e cooperano alla stabilità della chiusa, sarà chiaro che solo la soluzione del conflitto determina in maniera vincolante l'irrevocabilità di quella chiusa. La griglia, a questo punto può essere percorribile in senso inverso: lo

⁴²² In opposizione alle figure della negazione, cfr F. Muzzioli, *Le strategie del testo.*, cit., p. 70.

⁴²³ Con due precisazioni: che l'identità tra inizio e fine a livello spaziale potrebbe risolversi anche in una identità temporale, anzi il fattore tempo potrebbe anche sostituire il fattore spazio, e che, a livello tematico, una partenza può equivalere a una morte nella efficacia con cui rappresenta l'espulsione di una delle due istanze opposte che agiscono nel testo.

scioglimento delle forze in contrasto – la finalità del testo - legittima e fonda la chiusura a tutti gli altri livelli, tematico, spaziale, strutturale, stilistico, dal piano più profondo a quello più superficiale.

Lo schema può essere allora riproposto come segue:

| | | | |
|-----------|---|--|---|
| STILE | ↓ | Metafora che risolve quella iniziale | – |
| STRUTTURA | ↓ | Struttura geometrica a chiuse successive | ↑ |
| SPAZIO | ↓ | Ambientazione in spazio ristretto, identità di luogo inizio/fine | ↑ |
| TEMA | ↓ | Partenza (con significato di) morte | ↑ |
| FINALITA' | → | Soluzione dell'enigma, annullamento del conflitto in atto | ↑ |

Il piano del contenuto, la soluzione del conflitto di base a favore di una delle istanze, costituisce dunque il fondamento primo e irrinunciabile di tutto il sistema di coerenza, determinante tutti gli altri piani⁴²⁴. E' sul piano della finalità che si può parlare di una chiusa forte: è il solo piano necessario affinché il sistema stia in piedi. Dato questo assunto, le chiusure sugli altri fronti potranno emergere o restare latenti⁴²⁵, purchè, quando trovino espressione, non rimettano in questione il piano del contenuto.

⁴²⁴ In questo senso possiamo parlare di *complete ending*, correggendo però parzialmente l'assunto di Taha che nell'articolo già citato, scrive: «Such an ending, even if it does not explicitly indicate the solution, leads the reader towards it without requiring him to invest great effort in its identification », cfr. *Semiotics of ending and cloture*, cit., p.268. Dove il punto non è certo quello dell'identificazione quanto quello della cooperazione ermeneutica, giacché si presuppongono presenti nel testo tutti i dati che lo guideranno alla soluzione dei problemi posti dal testo.

⁴²⁵ Così, ad esempio, non si potrebbe parlare di una chiusa spaziale per il romanzo di De Roberto, se non in senso lato (funerale all'incipit, capezzale in explicit).

3.2 *Prima della fine*

E' possibile, tuttavia, che un'ombra si allunghi, anche solo fulmineamente, sulla supremazia di un'istanza sull'altra.

«A un tratto si irrigidì e si chetò del tutto. La finestra cominciava a imbiancare. Suonavano le prime campane. Nella corte uditasi scalpitare dei cavalli, e picchiare di striglie sul selciato. Il domestico andò a vestirsi, e poi tornò a rassettare la camera. Tirò le cortine del letto, spalancò le vetrate, e s'affacciò a prendere una boccata d'aria, fumando.

Lo stalliere, che faceva passeggiare un cavallo malato, alzò il capo verso la finestra.

- Mattinata, eh, don Leopoldo?

- E nottata pure! – rispose il cameriere sbadigliando. – M'è toccato a me questo regalo!

L'altro scosse il capo, come a chiedere che c'era di nuovo, e don Leopoldo fece segno che il vecchio se n'era andato, grazie a Dio.

- Ah...così...alla chetichella?...- osservò il portinaio che strascicava la scopa e le ciabatte per l'androne.

- Degli altri domestici s'erano affacciati intanto, e vollero andare a vedere. Di lì a un po' la camera del morto si riempì di gente in manica di camicia e colla pipa in bocca. La guardarobiera vedendo tutti quegli uomini alla finestra dirimpetto venne anche lei a far capolino nella stanza accanto.

- Quanto onore, donna Carmelina! Entrate pure; non vi mangiamo mica...E neanche lui...non vi mette più le mani addosso di sicuro...

- Zitto, scomunicato...No, ho paura, poveretto...Ha cessato di penare.

- Ed io pure, - soggiunse Leopoldo.

Così nel crocchio, narrava le noie che gli aveva date quel cristiano – uno che faceva della notte giorno, e non si sapeva come pigliarlo, e non era contento mai. – *Pazienza servire quelli che realmente son nati meglio di noi...*Basta, dei morti non si parla.

- *Si vede com'era nato...* - osservò gravemente il cocchiere maggiore. – *Guardate che mani!*

Già, son *le mani che hanno fatto la pappa!*...Vedete cos'è nascer fortunati...Intanto vi muore nella battista come un principe!...

- Allora, - disse il portinaio, - devo andare a chiudere il portone?

- Sicuro, eh! *E' roba di famiglia*, adesso bisogna avvertire la cameriera della signora duchessa.»⁴²⁶

Siamo all'ultimissimo brano del *Mastro don Gesualdo* (1889), intorno al letto di morte del protagonista la cui agonia, però – come la lunga citazione vuol ricordare - è narrata dal punto di vista straniato del cameriere Leopoldo, che si rifiuta di accudire il moribondo e lo lascia crepare tra sibili e guaiti («Ma non lo lasciava dormire

⁴²⁶ G. Verga, *Mastro don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992-1993, pp. 469-471.

Tutte le citazioni dal romanzo si intendono riferite a questa edizione.

quell'accidente! Un po' erano sibili, e un po' faceva peggio di un contrabbasso, nel russare»). Di Gesualdo non ci sarebbe proprio altro da dire, se non lasciarlo morire in pace, invece il romanzo pare chiudere rilanciando l'azione. Rosario Contarino⁴²⁷ ha mostrato con quanta "crudeltà" Verga faccia sopravvivere il personaggio al di là dell'adempimento del suo percorso esistenziale. L'ultima pagina del romanzo, quella in cui la focalizzazione cambia e tutto si fa racconto del cameriere Leopoldo, diventa la descrizione del vero inferno di Gesualdo. Un ultimo 'spostamento di macchina' e il lettore si ritrova improvvisamente dentro un'ottica *altra*, spettatore di una farsa comica, protagonisti i servi. La compattezza della chiusa drammatica, col personaggio principale nel letto di morte, sembra compromessa da una lacerazione ironica e degradante, che impedisce ogni identificazione emotiva col morente, colui la cui morte dovrebbe condensare il senso di un percorso.

Si deve tener presente, in effetti, che questa chiusa nasce da una profonda rielaborazione del testo, così come fu pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel 1888⁴²⁸. Come fa notare Mazzacurati nel passaggio dalla prima redazione a quella definitiva, col protagonista trasformato nell'oggetto di uno spettacolo tragicomico per i servi annoiati, la morte è ridotta a un piccolo evento domestico che segue la rituale trafila, un fatto di routine in cui «ogni tensione tragica si stempera in commedia, come un noioso incidente»⁴²⁹. L'abbassamento retorico è massimo; l'ironia domina, tanto nello

⁴²⁷ R. Contarino, *La morte di Mastro don Gesualdo, ovvero la crudeltà dell'ars moriendi borghese*, in A.VV. *Mastro don Gesualdo, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania 1982, vol. II, p.187 e sgg.

⁴²⁸ Giovanni Cecchetti ha dato conto delle varianti che il finale ha subito nelle tre versioni, quella del 1888 uscita su *La Nuova Antologia*; il manoscritto (detto Garzanti) su cui Verga ha lavorato per passare dalla prima redazione a quella definitiva e, infine, quella uscita presso l'editore Treves nel 1889, che presenta differenze anche rispetto al manoscritto Garzanti e che registra il lavoro continuo che l'autore portava avanti anche sulle bozze. Il passaggio dalla prima alla seconda pubblicazione comporta un aumento delle proporzioni del romanzo, che viene così organizzato in quattro parti distinte, e guadagna in approfondimento psicologico dei personaggi. I cambiamenti più rilevanti investono proprio l'ultimo capitolo. G. Cecchetti, *L'elaborazione della fine del Mastro don Gesualdo*, in «Belfagor», XVIII, 3, 1963, pp. 286-305.

⁴²⁹ Il romanzo finiva in un primo momento con le urla di Gesualdo che la figlia Isabella sentiva, rientrando da una delle sue misteriose passeggiate: « - Sentite quegli urlì?... Vogliono la mia roba!... Tutti quanti...colle unghie!...coi denti!...Qui! Qui dentro!...Lasciatemi stare!...Tutto! Pigliatevi tutto!...Lasciatemi stare!...L'Alia!...La Canziria!...Lasciatemi stare!» (cfr. cit., p. 625). Finale troppo rapido perché mancava di un vero approfondimento problematico, in cui Gesualdo moriva pazzo e inconsapevole della vanità delle proprie scelte. Perciò Verga sentì l'urgenza di modificare quel finale, anticipandolo con il colloquio tra padre e figlia e trovando improvvisamente nella nuova soluzione un

straniamento del punto di vista, quanto nel capovolgimento di un sistema di valori, che mostra adesso tutta la sua fallacia; il corpo umano desacralizzato, ridotto a oggetto, frammenti, guaiti e deiezioni. Non così il precedente finale, in cui la tensione drammatica era consegnata a un intenerimento affettivo, a una solidarietà schiva e muta tra padre e figlia che consentiva una partecipazione emotiva al lettore. Questo secondo finale affida il bilancio ultimo all'ottica straniata dei servi e dei loro insofferenti sberleffi.

Del letto di morte in scena Peter Brooks⁴³⁰ ha fatto un *topos* ermeneutico del finale, luogo della trasmissione di un sapere, di una saggezza, di padre in figlio, estrema sanzione della fiducia nella capacità di consegnare significati stabili per la comprensione del mondo.

Il *Mastro don Gesualdo*, pur rinviando a quest'autorevole tradizione, sfrutta il motivo del letto di morte per la trasmissione di un messaggio molto meno consolatorio e già critico rispetto a quella fiducia. E la sua morte, collocata alla fine del libro, svuota dall'interno i contenuti che si rifanno all'idea di romanzo di formazione e lo nega: il percorso dell'eroe borghese si svela in tutta la sua disumana insensatezza, il protagonista si forma alla sconfitta. Precisamente grazie a una gestione straniata dell'identificazione emotiva del lettore. Vediamo.

Lo scivolamento verso l'alienazione è implacabile:

«Parve a don Gesualdo di entrare in *un altro mondo*, allorché fu in casa della figliuola.»⁴³¹

messaggio tutto diverso. Anche quel finale soddisfaceva un principio di necessità, solo, si restava ancora completamente nella prospettiva ottusa del personaggio tipizzato, senza spessore umano e senza consapevolezza ideologica. «Nella rappresentazione prima (1888) e seconda (1889) dei giorni precedenti la morte di Mastro don Gesualdo - osserva Mazzacurati - Verga era giunto molto vicino ai confini di uno dei regni più devastati dall'individualismo imprenditoriale di cui il suo protagonista era stato insieme artefice e vittima, pur vivendo ancora alla periferia, storica e geografica, di quella dirompente forma di anarchia legale che fu il primo capitalismo "liberale" da noi: era giunto cioè a cogliere un vuoto che in realtà andava molto oltre il destino circoscritto del suo rozzo protagonista, perché la sua solitudine, tra i riti delle forme e i silenzi dell'anima, era insieme un punto di arrivo e un possibile punto di partenza per il percorso alienato dei suoi futuri "eroi"». G. Mazzacurati, *Introduzione al Mastro don Gesualdo*, cit., p. XXXIII.

⁴³⁰ Nel già citato *Trame*.

⁴³¹ p. 451.

Quest'*incipit* dell'ultimo capitolo è già suggestivamente incisivo: un'apertura che introduce in uno spazio ostile al protagonista per il quale non è impossibile una lettura simbolica che intenda l'ingresso nel palazzo della figlia come vero e proprio accesso agli inferi, "l'altro mondo" come spazio della morte.

All'inizio del capitolo il punto di vista è tutto di Gesualdo: attraverso il suo sguardo il lettore penetra nel palazzo palermitano della figlia, ed è lo sguardo tutto straniato di chi vede la «roba sua» divorata da altri. Entro questo spazio – fuori dal mondo di chi accumula col sudore e dentro il territorio di chi sperpera - si consumeranno lo straniamento dell'eroe da se stesso, attraverso l'isolamento fisico (viene collocato nella foresteria), lo spossessamento del proprio corpo (nel definire diagnosi e prescrivere cure non è a lui che i medici si rivolgono), l'alienazione dei propri beni (non può più decidere della sua roba), e la finale scissione dalla figlia Isabella (una Trao lei, un Motta lui). La fine dell'esistenza di Gesualdo prende le sembianze di una vera e propria liquidazione in cui l'individualità si dissolve. Il motivo costante del romanzo (la lacerazione dell'io) ha nel lungo brano finale il luogo della sua maturazione nella coscienza del protagonista. Infatti l'agonia si accompagna a una sorta di lunga "visione panoramica", come era stata definita da Henri Bergson quella capacità che si suppone abbiano i moribondi di guardare d'un colpo a tutta la propria esistenza, ritrovando in essa un senso possibile. La visione di Gesualdo matura il senso di consapevole sconfitta e compie il paradossale e negativo percorso di formazione di un eroe la cui *Bildung* è stata raccontata solo a partire dalla sua parabola discendente. Il morente guarda alla sua vita passata e non vi ritrova unità, passato e presente non si fondono, il senso possibile è solo quello dell' *échec* e nessuno raccoglierà la sua eredità di valori. La lentezza del brano finale permette di seguire le tappe di questa consapevolezza che si fa avanti nella mente di Gesualdo, quanto più ogni parte del suo *io* gli viene sottratta.

Nell'ultimissimo passaggio, dal protagonista morente («- Ora fammi chiamare un prete, - terminò con un altro tono di voce. – Voglio fare i miei conti con Domeneddio. ») la focalizzazione repentinamente passa ai servi, al confuso affluire di uno stuolo curioso di sguardi, al brusio di commenti e battute che si fanno intorno a quella "cosa" tra le lenzuola di battista. Oggetto, roba di famiglia. Parti restanti di un corpo con cui si identifica tutto l'uomo: le mani, rapaci, che hanno violato ogni confine.

Gesualdo qui è diventato *roba*: l'identificazione coi suoi beni – che le mani avevano arraffato, le sue terre come un prolungamento del suo io, del suo sistema di valori, del senso della sua esistenza - l'ha portato ad un insanabile straniamento da se stesso. Lo

sguardo della servitù che, appunto, vede solo una cosa inerte fa esplicito quello spossamento di sé che chiude la vicenda umana del vecchio Motta. E' dunque la strategia della messa a fuoco che sembra lacerare la compattezza formale della chiusa. Ma si tratta di un attimo, di un'esitazione solo momentanea, perchè invece di depotenziare il messaggio "dal letto di morte", quella frattura finisce per realizzare appieno la metafora del mangiare/essere mangiati, cerniera strutturante, clausola interna a tutto il testo: guardato da occhi esterni Gesualdo non è diverso dalla 'roba' che ha fagocitato.

La "logica della roba" aveva trovato spesso, nel corso del romanzo, espressione nella metafora alimentare, l'*avidità* dei parenti; le chiavi della *dispensa*, simbolo dell'autorità domestica; l'appellativo di *mangiapane* che condanna l'esercito di servitori e lacchè; i sacrifici fatti *togliendosi il pane di bocca*; i cuochi della figlia che lo lasciano *morire di fame...*:

«Lui invece passava il tempo a contare le tegole dirimpetto, a calcolare, (...) quel che erano costate le finestre scolpite, i pilastri massicci (...) quei cavalli che *mangiavano*, e *inghiottivano* il denaro come la terra *inghiottiva* la semente, come *beveva* l'acqua, senza renderlo però, senza dar frutto, sempre più *affamati*, simili a quel male che gli *consumava le viscere*.»⁴³²

La fine viene a dare compimento alla metafora che incarna nel romanzo la scalata fallimentare dell'accumulazione capitalistica: il cancro allo stomaco è, come notato già da Luperini, «malattia che mangia dal di dentro» colui che ha voluto fagocitare il mondo, possederlo divorandolo. Negata al moribondo ogni partecipazione, ogni solidarietà, assistiamo a una fine totale, a un «trionfo del nulla»⁴³³.

Proprio per questo, il fatto che l'ultimo sguardo sia quello dei servi, paradossalmente, conferisce grande compattezza alla chiusa, sancisce la vanità di un percorso d'ascesa e di mobilità sociale, l'impossibilità di un discorso *altro*. La voce, alla fine, torna alla classe da cui Gesualdo aveva cercato di emanciparsi: l'epigrafe tombale è il loro sguaiato chiacchiericcio che riassorbe il *parvenu* nel mondo a cui aveva creduto di sfuggire.

Il romanzo che aveva voluto seguire la linea del modello europeo ottocentesco, raccontando della scalata sociale del *parvenu*, viene privato, all'ultimo momento, del

⁴³² p. 456.

⁴³³ Le posizioni di Luperini sono oggi leggibili anche in *La pagina finale dei «Malavoglia»*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp.117-135

suo significato più epico ed eroico. Vengono messi in crisi tutti i valori (nascenti in Italia) di quella classe che s'identifica nella figura dell'arrampicatore e che faceva dire a Lukács che il romanzo è epopea borghese⁴³⁴. Proprio sul versante del referente storico politico, Giancarlo Mazzacurati ha riconosciuto nel *Mastro* un'aspra diagnosi dello scenario che si andava sostituendo all'*ancien régime*, «degradandone lo stile senza distruggerne la violenza di fondo». Un romanzo, quello verghiano, che si è fatto specchio e simbolo della storia italiana nella prima stagione borghese con la «messa in scena dell'economia di mercato come estrema sublimazione della violenza». Secondo questa lettura la fine del percorso umano coincide con la fine degli ideali risorgimentali, dei quali Verga rielabora un'interpretazione nel segno del disinganno. Quegli ideali non avevano fatto altro che preparare la pratica del trasformismo politico, il baraccone «della nuova fiera, della giustizia e della democrazia, per coprire l'invadente deserto del capitale» (Mazzacurati)⁴³⁵. Così il *Mastro*, in quella pessimistica lettura che dà dell'esistenza e della storia, appare come un romanzo veramente finito, latore di una lettura del mondo che non ammette redenzione.

La stabilità dello scioglimento appare solo dopo un attimo di dubbio, di possibile ribaltamento del significato ultimo, il sospetto che torto e ragione siano in posizione da ribaltare.

A ben rifletterci è in questa stessa categoria che andrebbe ascritto il romanzo di Huysmans, *Les soeurs Vatard*, salutato, si ricorderà, da Zola e Daudet come un modello di 'apertura': il chiacchiericcio finale, che fa retrocedere la chiusa narrativa, è funzionale semmai a una ritardata presa di coscienza nel destinatario della irrevocabile sentenza di un destino che chiude le porte a *tout bonheur*.

La stessa dinamica 'ritardante' governa la chiusa del romanzo di Fontane, *Effi Briest* (1895).

Protagonista, con Emma Bovary, Anna Karenina e la Luisa di Queiros⁴³⁶, della "quadrilogia dell'adulterio" – l'adultera Effi soccombe all'espiazione del proprio errore e la trasgressione pare neutralizzata entro l'alveo conformistico, enfatizzata dalla

⁴³⁴ «L'epopea del *self-made-man* si converte in un grande apologo tragico, che propone domande decisive sul senso dell'esistere»: secondo Vitilio Masiello il rovesciamento dell'epica borghese trasforma la ragione positivista in strumento di analisi, non più del futuro come progresso, ma della negatività dell'esistenza, *La chiave simbolica del Mastro don Gesualdo*, «Belfagor», 4, 1989, pp. 379-394.

⁴³⁵ G. Mazzacurati, *Introduzione ...*, cit., p XXXII.

⁴³⁶ J. M. Eça de Queirós, *Il cugino Basilio*, Milano, Mondadori, 1952, (ed. or. 1878).

simmetria perfetta che ricostruisce la scena iniziale in quella finale, coi genitori in giardino che contemplan la figliola, prima vivace e gaia sull'altalena, alla fine sotto il gelo della lastra tombale. La "peccatrice" ha compreso il suo errore, e riconosce buono e giusto l'uomo che per superficialità ha tradito. Un giudice terreno non avrebbe saputo infliggere castigo più efficace a Effi, che la malattia consuma poco a poco. E, soprattutto, non avrebbe saputo trovare aguzzino più perverso. Al capezzale di Effi morente c'è sua madre, pronta a ricordarle l'errore a ogni occasione:

«In fondo, scusami cara Effi, se dico questo ancora adesso, sei stata tu la causa della vostra disgrazia.»⁴³⁷

Ora, la figura della madre è centrale nella lettura degli equilibri del testo e, perciò, nel senso da dare alla battuta di chiusura.

Effi appare un personaggio leggero e futile, senza rilevante spessore: banali le ragioni dell'infedeltà, banale la sua morte riparatrice e consolatoria di una morale perbenista. Ma di Effi sappiamo anche altro. Sappiamo che è ancora una bambina quando viene data in sposa al barone Instetten e costretta a vivere in una piccolissima città sul Baltico dove, snobbata dall'aristocrazia locale, non riesce a procurarsi nemmeno un amico, lasciata sola da un marito che si allontana per settimane e non la tranquillizza nemmeno troppo nelle sue infantili paure⁴³⁸: le ragioni futili del suo tradimento sono costruite nel dettaglio, la noia, l'immaturità e una volontà non forte perché troppo acerba. La miseria affettiva in cui la piccola Effi vive basterebbe forse, se non a giustificare il suo gesto, ad ottenerle commiserazione. Ma il peggio è un altro. Perché Effi, che è già una protagonista trasparente, è soprattutto protagonista per procura. Non solo non è innamorata dell'uomo cui viene data in sposa, ma viene data in sposa a un uomo che fu innamorato di sua madre. Effi realizza così la parte incompiuta della vita di sua madre.

Il fatto che l'ipocrisia sociale costringe a vedere Effi come colpevole non impedisce al testo di indurre nel lettore una simpatia forte per la giovane protagonista e che questi venga convinto, poco a poco e irrevocabilmente, a riconoscere in lei una vittima del falso perbenismo borghese. E a chi dare la responsabilità se non ai genitori? Cosicché, la battuta finale della madre, morsa da qualche senso di colpa, ha un effetto liberatorio per il lettore. In questo contesto, infatti, il dialogo finale, con l'ultima battuta della

⁴³⁷ T. Fontane, *Effi Briest*, trad. it., Milano, Garzanti, 2002, p. 268.

⁴³⁸ Effi teme infatti che la casa in cui vivono sia stregata.

signora Briest, ha un grande rilievo perché sembra possibile, per un attimo, riscattare quella chiusa crudelmente riparatrice e ristabilire le dovute responsabilità:

«- (...) Ti posso dire che non passa giorno da quando la povera bambina è laggiù, che io non me la sia poste...

- Quali questioni?

- Se in fondo la colpa non sia *nostra*.

- Sciocchezze, Luisa. Che cosa intendi dire?

- Se non avremmo dovuto prenderla diversamente sotto la nostra tutela. (...) e infine, perché anch'io non voglio uscirne senza colpa, non era forse *troppo* giovane?

(...)

-Oh, Luisa, lascia andare...questo è un campo troppo vasto. »⁴³⁹

Trionfa, invece, il moralismo e quei due genitori se ne stanno nell'ultimo raggio di sole, a contemplare una lapide.

3.3 Il modello 'metafora'

Da queste analisi emerge, dunque, un modello ben definito di clôtura forte, caratterizzato da articolazioni interne. Se provassimo a sintetizzare le ragioni per cui tutti i testi che abbiamo richiamato alla memoria del lettore costituiscono una classe, dovremmo dire che la soluzione finale condensa sempre in una **figura della ricorrenza** – la metafora – un significato che è venuto accumulandosi nella diacronia del testo – con frequente uso di clausole interne che anticipano quella finale. In tutti gli esempi fatti il testo si assume una responsabilità, quella di una **scelta radicale**, quella di esercitare il diritto d'opzione entro un *aut aut*, affermando la **stabilità** di un **singolo** discorso. Più d'ogni cosa, conta che questo modello, in ultima istanza, *non* sceglie il compromesso: lo nega o lo rifiuta, a seconda dei casi, ma sempre si vincola a uno schieramento di campo.

Questo modello potremmo chiamarlo a chiusa forte, a chiusa singolare, stabile, 'diacronica' o radicale, a seconda che si voglia porre l'accento sulla totalità del testo, sul luogo della fine, sul processo o sull'effetto che produce presso il destinatario. Forse basta a definirlo la figura retorica che lo riassume e lo rappresenta: la **metafora**.

Dentro questo modello abbiamo facilmente riconosciuto tre diverse condizioni: quella in cui nessun margine di legittimità viene lasciata al discorso alternativo e

⁴³⁹ *ibidem.*, p. 270.

perdente (*I Viceré; Germinie Lacerteux*); quella che afferma la supremazia di un'istanza sull'altra ma che non nasconde il sacrificio, la forza dell'autenticità del discorso che resta schiacciato: l'istanza che soccombe non perde di potenziale validità, non viene mai veramente negata, viene piuttosto eliminata, come incompatibile ad un certo punto, quando il testo decide di sgomberare il campo dal conflitto (*Thérèse Raquin; Pierre et Jean; Tess dei d'Uberville e Il Marchese di Roccaverdina*); quella che, infine, pare mettere in crisi la stessa autorevolezza del discorso vincente, ma solo per rafforzarlo (il *Mastro don Gesualdo*, ma anche *Effi Briest e Les soeurs Vatar*). E' superfluo notare che le situazioni descritte e catalogate non sono e non possono essere del tutto omogenee – e come potrebbero? Ma questo è il presupposto inevitabile di ogni operazione di astrazione, specie in ambito letterario. Ciò che si può provare a fare, tuttavia, è arrivare al riconoscimento dei modelli profondi condivisi.

Se non si temesse di scivolare nelle usuali confusioni semantiche che affliggono il discorso sulla clôtura narrativa e da cui abbiamo inteso liberarci, si potrebbe anche dire che abbiamo ritrovato un ventaglio di condizioni, dalla meno aperta alla più aperta nella direzione di una convivenza di discorsi opposti, da quella che schiaccia ogni ipotesi di compromesso (ed è paradossale, perché sul piano dell'*histoire* proprio il discorso finale de *I Viceré* celebra il trionfo della complicità tra discorsi opposti!) a quella che lo rifiuta, ma solo dopo averlo riconosciuto (in *Pierre et Jean* è lampante). Proprio per non soccombere alla confusione che l'aggettivo *aperto* implicherebbe, diciamo semplicemente che, entro un modello più ampio, sono state ritagliate tre situazioni specifiche, una prima in cui l'equilibrio tra le diverse istanze del testo è **risolto**; una seconda in cui l'equilibrio è **imposto**, un'ultima in cui l'equilibrio è **ritardato**:

| MODELLO A LA METAFORA CHIUSA FORTE | | |
|---|---|--|
| RISOLTO | IMPOSTO | RITARDATO |
| <i>I VICERÉ</i> <i>GERMINIE LACERTEUX</i> | <i>THERESE RAQUIN</i> <i>PIERRE ET JEAN</i> <i>TESS DEI D'UBERVILLE</i> <i>IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA</i> | <i>MASTRO DON GESUALDO</i> <i>EFFI BRIEST</i> <i>LES SOEURS VATARD</i> |

Delle tre situazioni l'ultima costituisce l'anello di passaggio alla tappa successiva della tipologia. Torniamo al capolavoro verghiano e all'*agencement* della sua chiusa, alla rimessa in questione temporanea che dal letto di morte possa sprigionarsi un senso univoco: la gestione della focalizzazione che da Gesualdo passa ai servi e da tragica si fa comica, poggia su una figura che scardina l'organizzazione percepita come naturale, logica e regolare dei fatti. Al capezzale del defunto si dovrebbero affollare "facce da funerale", la civile ipocrisia dovrebbe almeno imporre la simulazione. Inaspettatamente, invece, il letto di morte sembra catapultato nella pubblica via, dove il commento triviale e irrisuolato *vocis populi* non scandalizza nessuno. Stiamo parlando cioè di un'operazione di straniamento e riflessione che rallenta la percezione del significato profondo del testo, nel momento in cui lo mette in rilievo. L'effetto che tale meccanismo di distanziamento produce sul destinatario è, appunto, quello di un sovrappiù di interpretazione. Ma non nel senso che gli sia richiesta una competenza ermeneutica *diversa* rispetto a quella messa in campo dal lettore de *I Viceré* o di *Pierre et Jean*, bensì nel senso che quello sforzo ermeneutico è stimolato e gestito diversamente *nel tempo*.

Nei romanzi ad equilibrio *risolto* o *imposto* la partecipazione ermeneutica del destinatario è affidata a un sedimentarsi delle informazioni che trovano un esito di significato nell'immagine finale. La metafora è dunque da intendersi non già come figura dell'*elocutio* inserita nello spazio ultimo del testo, quanto come procedimento dell'*inventio* che per un'ultima volta sovrappone qualcosa che sta dentro il testo – a livello linguistico o tematico - con un suo referente esterno. La relazione esplicita e ormai inestricabile tra alcuni elementi della materia testuale e narrativa con un preciso referente esterno (lo sguardo in *Thérèse Raquin* e la possibilità di conoscere il mondo; la partenza in *Pierre et Jean* con la rinuncia a una certa morale, etc.). Contestualmente, questo procedimento riassume in sé tutti i passi del testo in cui tale associazione compariva come costante, effetto di una successione di somiglianze: ogni volta che in *Pierre et Jean* si sente una sirena di mercantile o si vede un transatlantico in partenza si *significa* il tormento interiore di Pierre e, perciò, quella lotta tra due sistemi di valori di cui abbiamo parlato a lungo. Due cose diverse – il viaggio e il sistema di valori più tradizionale, che tutela la fedeltà coniugale – diventano una cosa sola, indissolubili. La metafora finale – la partenza, cioè la sconfitta di quel sistema - è perciò da intendersi

come processo che mette insieme questi due elementi (il dentro e il fuori) per un'ultima volta e in maniera significativa; essa rappresenta e incarna la scelta di campo del testo, la sua opzione di senso, con l'effetto di appagare *all'istante* la tensione alla saturazione del percorso ermeneutico.

Riconoscere il senso veicolato da quella metafora è condizione imprescindibile per il godimento del testo. Così non godrà del testo quel lettore empirico che, per esempio, intenderà l'ultimo discorso di Consalvo Uzeda alla zia come una *excusatio non petita* da parte del pupillo (che sa di aver tralignato abbracciando l'ideologia "sovversiva", cinicamente disposto, però, a conciliarsi i favori della zia in vista dell'eredità) e non intenderà, invece, quelle parole come l'autentico disvelamento dell'opportunismo del discorso fatto in pubblico. Così pure – ormai superfluo ribadirlo - sarà fuori strada il lettore che vagheggerà per Pierre un futuro di viaggi e scoperte a bordo del transatlantico, anziché un destino di sconfitta e di morte, almeno sul piano metaforico. Questi finali si pongono, insomma, come interni a quel "minimo indispensabile" di costanti che gravano sulla funzione destinatario e di cui si parlava all'inizio di questo capitolo. E sarà compito del testo organizzare quel meccanismo di coerenza che abbiamo chiamato *clôture* e farlo agire nella totalità del suo percorso, affinché l'effetto finale sia appagante e la comprensione immediata e senza riserve.

Proprio sul fronte dell'organizzazione, i romanzi a equilibrio *ritardato* modificano parzialmente la dinamica, introducendo una variante nella *dispositio* finale: nell'attimo in cui tutto dovrebbe condensarsi in immagine esplicita interviene, invece, un arresto determinato dall'affiancarsi di due significanti in (apparente) conflitto o un capovolgimento inatteso che, su un piano simbolico-narrativo allontana l'immagine/metafora latrice del senso e, su un piano ermeneutico, rallenta l'effetto di comprensione. Alla fine, tuttavia, quell'immagine appare più chiara e forte di prima: proprio nell'ultima battuta del *Mastro*, superata la frattura che lo sguardo - *altro* eppur interno - della servitù infligge, Gesualdo è definito "roba di famiglia". Alla sospensione di giudizio fa seguito, perciò, l'affermazione di un senso pieno che, per l'appunto, era solo stato ritardato.

4. “Cavoli e rugiada”: oscillazioni del sistema

La dinamica che abbiamo appena descritto chiama esplicitamente in causa la figura dell'ironia, intesa come procedimento di ribaltamento per cui ciò che si produce (o che si dice) sta *contro* ciò che era prevedibile o ciò che era sentito come il normale ordine delle cose.

In un bellissimo studio dal titolo *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes dà questa definizione:

«Les renversements caractéristiques de l'ironie du sort jouent un rôle central dans la littérature de fiction. Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise.»⁴⁴⁰

Dove *ironie du sort* è da intendersi come ironia di situazione, amplificazione dell'ironia verbale al piano extra-linguistico, figura fecondissima nell'ambito narratologico.

Nel modello a *equilibrio posticipato* abbiamo visto agire esattamente questa dinamica, sfruttata però funzionalmente all'affermazione di un significato forte, al rifiuto di ogni compromesso di senso. Ma l'ironia comporta un vastissimo potenziale deflagrante del sistema di coerenza del testo che ci accingiamo a organizzare in un sistema.

A questo punto vale la pena lasciare la scena aperta ad un romanzo rimasto fin qui abbastanza *en arrière plan*. Con *Madame Bovary* (1857), infatti, quel vasto potenziale appare in tutta la sua forza e perciò si farà chiara la centralità di questo testo dentro la tipologia che andiamo mettendo a fuoco, imprescindibile anello di congiunzione tra modelli.

Già ci chiedevamo, nel capitolo precedente, a chi attribuire la voce della battuta finale del romanzo di Flaubert. Proprio dall'apparente banalità di quella affermazione – che è anche abbassamento di tono, ma non solo - il testo iscrive nel percorso di ricostruzione ermeneutica un arresto e obbliga il suo destinatario a chiedersi se ci sia un messaggio e quale sia. Capire a chi appartenga quella voce significa far venire alla luce le istanze di cui si fa portatrice. Ora, quella voce è senz'altro voce che si alza dal basso

⁴⁴⁰ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 50.

– c'è chi l'ha chiamata voce del “contratto sociale”⁴⁴¹ – voce della quotidianità di Yonville, della cronaca locale, del *fait divers*, della notizia di colore, piena anche di un orgoglio campanilistico, ché il farmacista del villaggio *a battu en brèche* non uno ma tre medici venuti con la pretesa di esercitare la professione e, sommamente competente, *il vient de recevoir* niente di meno che *la croix d'honneur*! Tuttavia, la banalità della battuta finale mentre è *registrata* suona, al tempo stesso, come *denunciata*: sotto la pretesa normalità dell'aggiornamento cronachistico si afferma, *chissà come*, il giudizio critico del moralista. E il senso della battuta si mostrerà tutto all'opposto della banalità.

In effetti la chiusa del capolavoro di Flaubert realizza in modo davvero nuovo quel processo di *clôture* inteso come condensazione, nel passaggio finale, di una coerenza che attraversa e impregna tutto il testo. Il fatto è che in *Madame Bovary* questa coerenza si chiama **ironia**.

Dunque abbiamo un testo che da un lato si propone quale modello fortissimo di coerenza, tanto sul piano figurale che su quello della elaborazione di una visione del mondo – come si vedrà tra breve - dall'altro il mezzo di questa coerenza è quello di una figura della negazione, la figura dell'ironia come struttura che fa posto a più d'una istanza contemporaneamente. In questo senso *Madame Bovary* costituisce l'anello di congiunzione tra due modelli, da un lato quello che offre una lettura forte e chiusa del mondo, l'affermazione di un senso in fondo al testo; dall'altro quello che implica la critica costante al senso. E a proposito dell'ironia come macchina narrativa in *Madame Bovary*, Pierre Champion, in un contributo magistrale, ha scritto:

«On dira qu'il y a structure ironique du discours narratif lorsque cette voix unique comprend deux instances, articulées entre elles comme des “ennemies intimes ” ».⁴⁴²

In *Madame Bovary* ogni punto di vista adottato non è mai singolare ma sempre duale, il discorso interno, cioè, è sempre investito di una presenza ulteriore che lo feconda di un'istanza critica, straniata, giudicante. Ironica, appunto. Questa dinamica struttura lo scheletro stesso del romanzo e si segnala in molti modi⁴⁴³: già Champion insisteva sull'uso del pronome, a partire da quel “*Nous*” incipitario che denuncia

⁴⁴¹ F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., p. 724.

⁴⁴² P. Champion, *Le piège de l'ironie dans le système narratif de Madame Bovary*, «Revue d'Histoire Littéraire», vol. 92, 5, 1992, , pp. 863-864.

⁴⁴³ Il lavoro di Champion aveva riconosciuto solo alcune delle sedi deputate a questa ambivalenza: qui si cerca appunto di ampliare ancora lo spettro delle situazioni a partire da quella feconda impostazione.

un'istanza diegetica interna. Ma decisivo è pure l'uso del pronome impersonale "on"⁴⁴⁴: quando Charles – incalzato da Homais e dagli altri della compagnia - concede a Emma di andare in città una volta a settimana per le costose lezioni di piano, e lei invece andrà puntualmente a fare l'amore con Léon, il capitolo chiude così:

«On trouva même, au bout d'un mois, qu'elle avait fait des progrès considérables.»⁴⁴⁵ (corsivo mio)

Con lo stesso effetto viene usato il pronome in senso locativo. Quando si raccontano gli appuntamenti notturni di Emma e Rodolphe in giardino, alla narrazione distesa di eventi, puntuali e iterativi al tempo stesso («Rodolphe avait un grand manteau; il l'eneveloppait tout entière») subentra l'allusione, estemporanea e brusca, all'esito carnale, affidata a una laconica indicazione di luogo:

«C'était sous la tonnelle, sur ce même banc de bâtons pourris où autrefois Léon la regardait si amoureusement, durant les soirs d'été.»⁴⁴⁶ (corsivo mio)

E il periodo si situa perfettamente a metà tra il languido ricordo del personaggio (tutta la seconda parte) e il tono delatorio di una voce più esterna, che pare quasi mostrare a una giuria la scena del fatto.

Il pronome, insomma, denuncia un gioco tra voce dall'interno (solitamente dal punto di vista di un personaggio) e voce dall'esterno; il pronome mette in frizione credito e critica nello stesso enunciato⁴⁴⁷.

La stessa strategia di fondo vale per l'uso frequente del corsivo, sfruttato soprattutto a sottolineare, con tono straniato, lo stereotipo, il luogo comune, il "si dice", la *bêtise*. La pratica è troppo sistematica per darne conto e perciò basterà citare quello degli *italiques* che colpisce direttamente la protagonista, evidenziando tutto lo scarto tra realtà

⁴⁴⁴ E' rilevante che proprio il pronome impersonale francese sia al cuore della definizione di ironia data da Fontanier, per cui ironia è «le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser», P. Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 145.

⁴⁴⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1951, p. 529. Tutte le citazioni si intendono riferite a questa edizione.

⁴⁴⁶ p. 445.

⁴⁴⁷ Condizioni simili, da ricostruzione processuale degli eventi, erano già nell'attacco del cap. V della seconda parte: «Ce fut un dimanche de fevrier, une après-midi qu'il neigeait.», e forse nell'attacco del cap. III della terza parte, «Ce furent trois jours pleins (...)», p. 383 e p. 524.

e immaginazione. All'indomani della prima cena dei Bovary a Yonville, Léon dalla piazza fa un cenno di saluto a Emma, intravista alla finestra:

«Ce diner de la veille était pour lui un événement considérable; jamais, jusqu'alors, il n'avait causé pendant deux heures de suite avec une *dame*.»⁴⁴⁸

E, molto tempo dopo, consumati gli amplessi all'*Hotel de Boulogne*, Léon non avrà che da compiacersi di se stesso e delle pose da colomba della sua amante:

«D'ailleurs, n'était-ce pas une *femme du monde*, et une femme mariée! Une vraie maitresse enfin!»⁴⁴⁹

Quanta distanza - e con quanta crudeltà, nel secondo caso - questi due corsivi segnalano tra la realtà di Emma e ciò ch'ella appare allo sguardo altrui, una *dame*, tra ciò che profondamente è e ciò che il luogo comune la fa essere, *une femme du monde*!⁴⁵⁰

Ma i segnali della pluralità d'istanze nel panorama più vasto del discorso flaubertiano sono innumerevoli, quando affianca voci diverse, quando dalla giustapposizione di punti di vista opposti e ribaltati fa emergere il profilo della verità⁴⁵¹.

Non mi pare sia stato valorizzato in questo senso l'uso sistematico di tre strutture sintattiche, indipendenti o tra loro correlate - il periodo ipotetico, l'avversativa, la negazione - che intervengono ogni qual volta al sentimento comune si sovrappone una verità nascosta.

Se il periodo ipotetico fa spazio alla verità "scongiurando" il suo contrario :

«Si son enfance se fut écoulée dans l'arrière boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissement lyriques de la nature (...)»⁴⁵²

⁴⁴⁸ p. 369.

⁴⁴⁹ p. 533.

⁴⁵⁰ Sempre in *italique* si riporta il chiacchiericcio delle *commères*: «Mme Bovary se compromettrait.», *ibidem*, p. 374.

⁴⁵¹ p. 563.

⁴⁵² Le tre strutture convergono puntualmente nella descrizione del carattere di Emma, dove non c'è una verità nascosta ma la definizione di un temperamento costruita *a contrario*: «Si son enfance se fut ecoule (...) *mais* elle connaissait (...) elle se tournait au contraire vers les accidents (...) *n'*aimait la mer *qu'*à cause de ses tempetes (...)» (corsivo mio), p. 324.

l'avversativa sembra sempre introdurre nel discorso la verità oggettiva, che si dichiara perciò per opposizione:

«Les bourgeois admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité. *Mais* elle était pleine de convoitises, de rage, de haine. »⁴⁵³ (corsivo mio)

Nel caso della negazione, alcuni esempi sono letteralmente sublimi, precisamente perché la duplicità d'istanza si cristallizza nel singolo enunciato. Quando Emma e Léon si ritrovano e si raccontano i due anni trascorsi lontani, e si confidano le loro miserie:

«Elle ne confessa point sa passion pour un autre; il ne dit pas qu'il l'avait oubliée. »⁴⁵⁴

Del resto, anche sul piano più esteso del montaggio prevale un'organizzazione per contrasto, tanto sul fronte dei dialoghi (di cui è vertice la dichiarazione d'amore di Rodolphe, straniata dal discorso parallelo dei *comices agricoles*, sottofondo concreto e meschino alla menzogna dell'amore⁴⁵⁵), quanto sul fronte dello sviluppo psicologico dei personaggi (Emma, irresistibile, sbocciata alla passione adultera e da questa fatta ancor più bella, al cui fianco si addormenta Charles, che a quella bellezza affida i suoi progetti per l'avvenire⁴⁵⁶), passando per quella giustapposizione di consapevolezza che oppone il destinatario al personaggio, rispetto al quale sa sempre di più (e Charles, poveretto, propone a Emma convalescente di riposarsi sulla panchina del giardino, proprio quella che aveva visto gli amplessi di cui Rodolphe l'ha privata per sempre, e - il lettore può già prevederlo - «sa maladie recommença»⁴⁵⁷). Di inserti lirici si dovrebbe da ultimo parlare a proposito dei molti contrasti pittorici⁴⁵⁸, quelli che nella stessa immagine affiancano il triviale e il sublime:

⁴⁵³ p. 389.

⁴⁵⁴ p. 503, ma anche quando Rodolphe si prepara a lasciarla, «Rodolphe de moins en moins, cacha son indifférence.», p. 447.

⁴⁵⁵ pp. 427 segg.

⁴⁵⁶ p. 469.

⁴⁵⁷ p. 483. Tra i numerosi esempi si potrebbe ricordare un'altra frase infelice di Charles che, morta Emma e avuta notizia del matrimonio di Léon, invia un biglietto di felicitazioni in cui scrive, tra l'altro: «Comme ma pauvre femme aurait été heureuse!», p. 604.

⁴⁵⁸ «(...) on peut ranger les ironies de situation dans deux catégories: il y en a d'une part celles que nous nommerons picturales, de l'autre celles auxquelles on réservera les terme de narratives. (...) l'ironie qui, à l'intérieur du même cadre, naît du rapprochement d'éléments en opposition mais qui sont unis par un rapport de symétrie. Contraste et harmonie semblent inextricablement presque nécessairement, liés et cet

«Les jours qu'il faisait beau, elle descendait dans le jardin. La rosée avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec des longs fils clairs qui s'étendaient de l'un à l'autre.»⁴⁵⁹ (corsivo mio)

Con un'ampiezza metaforica di volta in volta diversa, questi brani lirici identificano in Emma la lacerazione tra ideale e reale che, in verità, crepa la superficie tutta del testo:

«L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, - ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le coeur entier. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur.»⁴⁶⁰

E', infine, lo stile indiretto la culla del discorso bivalente, per cui nella voce del testimone, negli interrogativi retorici⁴⁶¹, nella ridda di espressioni del parlato – «comme on disait», «disait-il», «du reste»...- che aprono lo scarto critico tra ciò che viene affermato e la perplessità sul suo significato, che limitano e sviliscono il senso pieno delle cose⁴⁶² sta sempre anche la voce del moralista. Dalla duplicità d'istanze si crea lo spazio per l'interazione col lettore, continuamente sollecitato a chiedersi quale sia il senso.

A questo proposito mi pare notevole la proposta di Franco Moretti che ha molto opportunamente messo in relazione l'indiretto libero flaubertiano con la figura del compromesso: lo spazio di libertà lasciato alla voce individuale del personaggio, al tempo stesso mescolata con il tono "astratto e sovraperonale" del narratore. Le energie soggettive e originali da una parte e il livellamento socialmente accettabile dall'altro. E

agencement conduit à une interrogation forte: comment l'ordre du monde peut-il être. Pour le meilleur ou pour le pire, si étonnamment construit? La justice ou l'injustice qui se dégage de l'ironie de situation est poussée à l'extrême. », P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, cit., p. 52.

⁴⁵⁹p. 349.

⁴⁶⁰p. 382, dove il primo periodo è quello dell'ideale romantico, il secondo, in forma di metafora architettonica, quello della realtà concreta.

⁴⁶¹ «Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaison du hasard, de rencontrer un autre homme (...)), p. 331; «Ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière ? Les soupirs au clair de lune, les longues etreintes, les larmes qui coulent (...) ?», p. 345.

⁴⁶² «Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, al lune de mile, comme in disait». La densità di queste espressioni copre tutto il testo, ma per averne un saggio cfr., p. 327-330.

tuttavia, già per Flaubert, tale frizione tra voci si sarebbe a tal punto livellata da trasformarsi in *idée reçue*.

Così Moretti commenta il passaggio all'indiretto libero allorché Emma Bovary, di ritorno dal suo primo adulterio, si guarda allo specchio:

«Le frasi di *Madame Bovary* (...) sono davvero di Emma? No, naturalmente, sono quelle dei romanzi sentimentali che ha letto da ragazza, e di cui è rimasta succube. Sono luoghi comuni, miti collettivi («in amore tutto è passione, estasi, delirio»): il segno del sociale che è dentro di lei, non della sua individualità. (...) personaggio e narratore perdono le loro voci distinte, e sono soppiantati un po' ovunque dal tono astratto e sempre uguale dell'ideologia corrente»⁴⁶³

Dentro questo complesso quadro si collocano anche i passaggi repentini al tempo presente, ponte gettato tra l'essere *già* potenzialmente significante e il non esserlo ancora. L'uso estemporaneo ma frequente del presente indicativo, infatti, mi pare notevole non tanto *per differenza* rispetto all'uso degli altri tempi⁴⁶⁴, quanto *per la contiguità*.

Come in ogni modello cognitivo, anche nel romanzo è significativa ciò che è già trascorso, ciò che è già stato vagliato dall'esperienza, ciò che è nel passato e viene riletto retrospettivamente. Ora, in *Madame Bovary* l'attualità è usata come tela di fondo per ambientare eventi narrati al passato, rimettendone così in discussione la possibilità stessa di esprimere senso. Così, il primo capitolo della seconda parte si apre con la descrizione, rigorosamente al presente, dell'area geografica di Yonville-l'Abbay e poi con un'avvicinarsi della macchina, la messa a fuoco sul villaggio:

«Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'Or*, la pharmacie de M. Homais ! Le soir (...) s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre. »⁴⁶⁵

Ciò che accade a partire da questo momento, la vita dei Bovary a Yonville, le relazioni sociali, i desideri di Emma, Léon, Rodolphe e poi ancora Léon, la disastrosa operazione chirurgica, i debiti, gli articoli di Homais e le abitudini di Charles, la morte... tutto sta dentro una cornice al tempo presente che si chiuderà solo con l'ultima frase. Il romanzo a Yonville si apre su Homais e su Homais si chiude, dal presente al

⁴⁶³ F. Moretti, *Il secolo serio*, cit., p. 724.

⁴⁶⁴ Cfr. G. Blaikner-Hohenwart, *Madame Bovary et l'imparfait*, «Modern Sprachen», vol. 38, n. 2, 1994, pp. 66-76.

⁴⁶⁵ p. 356.

presente. Tutto ciò che avviene vuole sembrare parte di una contingenza ancora nel suo pieno e *insensato* fluire:

«Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé a Yonville (...) les foetus du pharmacien, comme des paquets d'amadou blanc, se pourrissent de plus en plus dans leur alcool bourbeux (...).»⁴⁶⁶

La dichiarazione preventiva – *rien n'a changé* – suona provocatoria e duplice: saranno raccontati eventi che in nulla cambiano le sorti delle cose, eventi insignificanti, fatti che, *à la rigueur*, non meriterebbero quasi d'essere menzionati, parentesi incastonate nel continuo presente. Possibile davvero?

Arrivati alla fine, la focalizzazione torna su Homais, torna il tempo presente e torna quell'apparente superficialità di tono che già si addensava negli *italiques*, nelle espressioni del parlato, nell'*omnes dicunt* che aprivano lo spazio alla distanza critica. Il finale fa trionfare la dinamica degli opposti, la frizione tra voci che agisce nel testo, fa risuonare la denuncia (la voce del moralista) nella cronaca (la voce del testimone). La tecnica si costruisce come sistema rigoroso di coerenza da cui si genera il senso.

E, del resto, basterebbe il fatto che la scena è tutta di Homais, chiave di volta che concretizza questo mettere e togliere, prendere e lasciare.

Chi è Homais?

Michel Crouzet lo definisce in termini di *bêtise et intelligence* al tempo stesso⁴⁶⁷, eroe-camaleonte, il *tipo* del *borghese* (e i due concetti sono, si sa, pregni di un senso nefando per l'autore), enciclopedico e ottuso, furbo beffato⁴⁶⁸, farmacia e sgabuzzino (il *capharnaïm* da cui proviene l'arsenico che uccide Emma), Homais è l'uomo vero, il doppio dell'uomo ufficiale. Homais è l'uomo moderno e la sua caricatura⁴⁶⁹.

Ma, più concretamente, direi soprattutto che Homais è un impostore, un delinquente che potrebbe perfino aver calcolato la rovina di Charles. Denunciato e diffidato dalle autorità per aver esercitato abusivamente la medicina, Homais ha un piano preciso:

⁴⁶⁶ p. 357.

⁴⁶⁷ M. Crouzet, «*Ecce*» *Homais*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1989, 89, n. 5, p. 982.

⁴⁶⁸ Fallisce l'operazione chirurgica da lui promossa; mente sull'arsenico; fallisce il tentativo di guarire il cieco.

⁴⁶⁹ p. 999.

«Il avait enfreint la loi du 19 ventôse an XI, article 1^{er}, qui defend à tou individu non porteur du diplôme l'exercice de la médecine ; si bien que, sur des dénonciation ténébreuses, Homais avait été mandé à Rouen, près M. le procureur du roi, en son cabinet particulier.»⁴⁷⁰ (corsivo mio)

Sbiaditosi poco a poco il ricordo di questa denuncia, Homais aveva ricominciato a 'fare studio' nel retrobottega:

«Mais le maire lui en voulait, des confrères étaient jaloux, il fallait tout craindre; en s'attachant M. Bovary par des politesses, c'était gagner sa gratitude, et empêcher qu'il ne parlât plus tard, s'il s'apercevait de quelque chose.»⁴⁷¹

Il piano è dunque quello di farsi schermo di Charles e intanto agire nell'ombra, suggerire al medico vero cosa fare e come intervenire, lusingare l'ambizione della moglie di lui, darsi arie da stregone. E nonostante la collezione di errori – l'operazione chirurgica fallisce; la pomata non guarisce - da ogni disastro Homais sa trar partito. Complice e veramente responsabile l'ingenuità e la stoltezza collettiva, la vanità e la follia del potere⁴⁷². Homais allontanerà da Yonville tutti gli aspiranti medici, si farà - *da medico* - una clientela pazzesca, godrà della protezione di quella stessa autorità che lo aveva diffidato e sarà vezzeggiato dall'opinione pubblica, che sembra non essersi accorta di nulla.

E' precisamente la natura della voce del narratore in questo punto che permette di tenere due discorsi contrari allo stesso tempo: alla voce del credito, quella che suona come piatta cronaca, tiene dietro una voce critica che decompone e giudica⁴⁷³.

Il significato del testo coincide con una lettura del mondo lucidamente pessimistica, amara e incontrovertibile, alla quale però il destinatario arriva alla fine di un impegnativo processo di ricostruzione retrospettiva: quella chiusa in sordina – banalizzante ma non banale - resta ancora al centro di riflessioni e opposte interpretazioni, fastidio e ammirazione, per la buona ragione che infligge una domanda al suo destinatario, lo sollecita a cercare la risposta, ne istiga al massimo l'attività ermeneutica, confermando il dinamismo che impronta tutto il testo, quel movimento

⁴⁷⁰ p. 370.

⁴⁷¹ *ib.*, p. 370

⁴⁷² pp. 608-609.

⁴⁷³ Un discorso importante su questa struttura a discorso duplice è quello tenuto da Odile Dussud, *Aspects de l'ironie dans la littérature romanesque*, «Etudes de langues et littérature française», 66, 1995, pp. 192-205.

oscillatorio che abbiamo descritto fin qui. Ma la risposta non sarà il lettore a darla: essa è forte e chiara *nel* testo. Il capolavoro di Flaubert, in una forma che è l'apoteosi stessa del bilico tra istanze opposte, della bivalenza tra constatazione e critica, è riuscito ad affermare un senso dalla forza desolata e indiscutibile.

Nella duplicità della sua natura, romanzo fortissimamente "chiuso", di inequivocabile significato che però, invece di affidare il proprio sistema di coerenza a una forma compatta e solida - che sopra abbiamo identificato con la metafora - costruisce una *clôture* tutta fondata sulla dicotomia, sull'ambivalenza, su un sistema ironico in senso vasto e complesso, *Madame Bovary* non può che costituire un *entre-deux*, anello di congiunzione tra modelli diversi e alternativi. Da un lato quel modello che tende al significato e alla scelta finale di una forma che lo suggelli stabilmente. Dall'altro una conclusione che non indulge a nessuna presa di posizione sul mondo ma afferma una sfrontata sospensione di giudizio, e nonché sottrarsi alla scelta tra un *aut* e un *aut*, propende per l'*et*: sia l'una che l'altra istanza, oppure, né l'uno né l'altro discorso.

4.1 *La fine e il suo doppio*

Dare ragione sia all'una che all'altra istanza, oppure negarle entrambe. Nella seconda classe di *clôture* che sta per essere descritta si delinea già una bipartizione tra:

- finali doppi, nelle varie forme che questa bipartizione può prendere, con un moltiplicarsi delle soglie di uscita dal testo, un biforcarsi della trama, un raddoppiare delle figure che suggellano il percorso di coerenza;

- finali sospesi, in cui le figure di coerenza si neutralizzano a vicenda: negazioni esplicite nelle dichiarazioni finali, figure in opposizione, incoerenze della trama.

Il finale de *L'Education sentimentale* (1865) è duplice non soltanto perché organizzato in struttura binaria, « ma perché ciascun capitolo è a sua volta retto da un **sistema bivalente** »⁴⁷⁴, potenzialmente costruito come autodenegazione.

⁴⁷⁴ Si rimanda per i presupposti di questa analisi all'importante intervento di V. Brombert, *L'Education sentimentale: articulation et polyvalence*, in *La production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'editions, 1975, pp. 55-69. Da leggere anche nella traduzione italiana

Ancora Flaubert, dunque, a questa altezza della tipologia. A riprova della fortissima spinta inferta al genere romanzo nel senso di una ridiscussione del sistema che organizza la coerenza del testo, un ripensamento del dinamismo non banalmente teleologico della letteratura e della sua funzione didattica: spetta al romanzo l'ultima verità sul mondo o non è piuttosto il suo lettore che, oltre a mettersi alla ricerca di una risposta, si prende la responsabilità di rispondere?⁴⁷⁵

Nel crudele, indimenticabile, penultimo capitolo, l'addio tra Madame Arnoux e Frédéric è organizzato da un sistema di affermazioni e negazioni, di contrasti tra serietà e ironia, di menzogne riconosciute e rinnegate. Un sistema riconducibile a due tendenze diametralmente opposte che animano questo scorcio di testo.

Madame Arnoux è appena entrata nello studio di Frédéric, ha appena confessato di averlo visto arrivare nel cortile, molti anni prima, accorso in suo aiuto alla notizia del disastro finanziario, ed ecco che si guarda intorno, curiosa, «le portrait de la Maréchale était à demi caché par un rideau»:

«- Je connais cette femme, il me semble ?

- Impossible ! dit Frédéric. C'est une vieille peinture italienne. »⁴⁷⁶

Inappellabile negazione di ogni autenticità, sotto il segno della quale tutto quest'ultimo incontro si colloca. Romanticismo e malinteso, prudenza e imbarazzo, gioco di ruolo e brama inappagata: l'equivoco è sempre troppo vicino, quando Frédéric si siede ai suoi piedi, per evitarsi la vista della lunga chioma imbiancata dagli anni e nascondere a lei la propria delusione; quando le sussurra tenerezze infuocate inebriandosi alla sua stessa voce e "finendo per credere a ciò che diceva"; quando le volge le spalle, nel timore che lei stia per offrirsi, si prepara una sigaretta e Madame Arnoux, tra delusione e ammirazione, lo contempla estasiata, ma lei stessa consapevole che quelle parole erano alla donna «qu'elle n'était plus»... Mortificanti negazioni di un

«L'educazione sentimentale» : profanazione e persistenza dei sogni, in *I romanzi di Flaubert*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 135-197.

⁴⁷⁵ Si ricorderà, a questo proposito, il capitolo precedente, quando, a proposito della retorica antica e della proposta di Quintiliano circa l'organizzazione della fine, si era parlato di spazio che immette nel testo il dialogo col lettore.

⁴⁷⁶ G. Flaubert, *L'Education Sentimentale*, Paris, Gallimard, 1952, vol. II, p. 450. Tutte le citazioni dal testo fanno riferimento a questa edizione.

sentire comune, reiterate manifestazioni di un significato che si sottrae. Il dialogo sulla felicità mai gustata è la quintessenza di questa oscillazione di attese:

- «Elle soupira; et, après un long silence:
- N'importe, nous nous serons bien aimés.
- Sans nous appartenir, pourtant !
- Cela vaut peut-être mieux, reprit-elle
- Non ! non! Quel bonheur nous aurions eu!
- Oh! Je le crois, avec un amour comme le votre! »⁴⁷⁷

Il rapido scambio di battute si apre come una ferita nel testo a svelare la tentazione del senso e la sua continua repulsione. Con lei che vorrebbe andare, certa di poter dire, alla fine dei giorni, “ci saremo almeno amati”⁴⁷⁸ e lui che, con sadica ironia, nega la possibilità che ciò importi qualcosa, dal momento che sono rimasti al fondo estranei uno all'altra (*Sans nous appartenir*); e poi, ancora, lei che si aggrappa all'idealizzazione della rinuncia (*Cela vaut mieux*) e lui che rimpiange la felicità mai provata (*Quel bonheur nous aurions eu!*). Un agone tragico tra la possibilità che il desiderio basti a se stesso per dare senso all'esistenza e la tirannia del *bonheur*, dell'*accomplissement* di una vita che scongiuri il vuoto. Perciò, finalmente, quanto è straziante l'ultima battuta di Madame Arnoux, vinta, arresa alla negazione, inerme al rimpianto! Impossibile che qualcosa abbia avuto senso.

Eppure lo scontro non è ancora finito, perché mentre la sua carrozza se ne va, il testo aggiunge quel laconico e pregno «Et ce fut tout »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁷ cit., p. 451

⁴⁷⁸ Per l'importanza di questo futuro anteriore cfr. V. Brombert, *L'Education sentimentale: articulation et polyvalence*, cit., pp. 71 sgg.

⁴⁷⁹ Tragica la deviazione del senso di questa frase finale colpevolmente tradotta in italiano con «Nient'altro.», che lascia intendere non già “Fu tutto” ma, piuttosto “Fu solo quello!” (cfr. *L'educazione sentimentale*, traduzione italiana di M. Balatti, Milano, Feltrinelli, 2002). Segnalo la cosa soprattutto perché permette un'osservazione. E' significativo infatti che se la traduzione è anche un po' un tradimento, secondo il noto gioco di assonanza cui si presta il francese – *traduction/trahison* – questo può avere effetti catastrofici per la *tag-line* perché finisce per siglare il testo in modo del tutto inappropriato. Un caso analogo la traduzione dell'ultima frase della *Tristana* di Galdòs, che in spagnolo è «¿Eran felices uno y otro? ... Tal vez ». La traduzione italiana cambia un po' il senso: «Erano felici l'uno e l'altra...? Forse» (B. Pérez Galdós, *Tristana*, trad. it. Di A. Guarino, con testo a fronte, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 402-403). Non esito a definire questi scarti colpevoli (il primo più del secondo, se fosse possibile fare una graduatoria), perché non c'era alcun bisogno, in nessuno dei due esempi, di allontanarsi da una traduzione

Quel niente fu tutto, il vuoto diventa pieno, la vita, improvvisamente appare per quel che è, episodicità e casualità.

Secondo tempo, i due vecchi amici davanti al camino. Vi fu mai *setting* più deputato a tirare la morale della storia? Forse che si può negare l'ironia che immette nel *boudoir* in cui risuonerà l'ultima parola?

Anche qui una struttura per alternanza, credere e non credere al senso, cercare a tutti i costi una ragione ultima che abbia segnato la propria esistenza e quella altrui e l'ammissione che il bilancio di una vita non può che essere fallimentare, per *tutte* le ragioni *possibili e opposte* allo *stesso* tempo: per assenza di un obiettivo ("la ligne droite") ma anche per eccesso d'ambizione, per troppa logica e per troppo sentimento, per la sorte, per le circostanze, per l'epoca in cui si vive... per quelli che si incontrano e per quelli che si perdono, per aver rinunciato e per aver osato...

Niente, il senso di una vita non si lascia afferrare, la trama non riesce ad emergere in prospettiva *significante*⁴⁸⁰. Ma ecco che scoppia il bubbone e quel ricordo di giovinezza s'impone salace e triviale, provocatoriamente assunto a miglior ricordo di una vita. Bubbone ma anche fiore, sbocciato inaspettatamente a cristallizzare un senso paradossale, tutto fatto di negazioni: l'amore mercenario vale allora più di quello idealizzato? Il postribolo più del bel mondo? Ma più di tutto: un'avventura mancata – ché i due ragazzetti non ebbero poi il coraggio dell'iniziazione – può suggellare il senso di una vita, peraltro – sia per Deslauriers che per Frédéric - ricca, tutto sommato?

Alla essenziale osservazione di Brombert – ripreso poi da Brooks – che mette in relazione l'elemento profondamente comune ai due passaggi finali, la matrice narrativa dei due incontri come fattore determinante nell'interpretazione di una chiusa tanto controversa, aggiungerei solo questo: la straziante bellezza dell'incontro con Madame Arnoux germoglia *precisamente* nella memoria delle cose futili, nel piacere di raccontarsi le inezie di una vita.

fedelmente letterale, lo stile non ne sarebbe stato compromesso. Queste considerazioni, del resto, contribuiscono a legittimare una cautela d'obbligo negli approcci comparatistici che dovrebbero sempre avvalersi di una competenza del testo nella sua lingua originale. Ed è precisamente per una ragione di prudenza che in questa ricerca le analisi testuali più dettagliate sono consacrate solamente a testi le cui lingue sentivo di poter dominare con vero agio, l'italiano e il francese, appunto.

⁴⁸⁰ P. Brooks parla di Frédérique come palinodia del più tipico eroe balzachiano, cfr. *Trame*, cit., p. 192 sgg.

«Ils se racontèrent leurs anciens jours, les diners du temps de *l'Art industriel*, les manies d'Arnoux, sa façon de tirer les pointes de son faux col, d'écraser du cosmétique sur ses moustaches, d'autres choses plus intimes et plus profodes.»⁴⁸¹

L'essenza dei due episodi conclusivi è un'urgenza narrativa tanto più notevole in quanto presta vita all'insignificante, dà forma a una materia discontinua e confusa, produce piacere dall'organizzazione del ricordo diffuso, presagisce un senso dentro l'affabulazione:

«Ils se la contèrent prolixement, chacun complétant les souvenirs de l'autre (...)»⁴⁸²

Appare ormai chiara l'assoluta sovrapposizione di azione e racconto, laddove la collana senza filo degli eventi di una vita ha perduto di significato, l' "avventura" esiste solo nel momento in cui è raccontata. E' la narrabilità stessa a dare senso, non più la natura intrinseca della materia, proprio come avveniva per Don Chisciotte che, senza aver potuto affrontare il leone, nella forma scritta riafferma la validità dell'avventura mancata⁴⁸³.

Sul piano dell'*histoire*, allora, il testo procede per duplice negazione, l'amore non vissuto (*Et ce fut tout*), l'avventura negata (*C'est là que nous avons eu de meilleur!*). Questo vuol dire due cose contemporaneamente, non semplicemente che non è possibile attribuire all'esperienza umana un senso pieno e gratificante, ma anche che proprio nel fallimento può insediarsi un contenuto costruttivo. E dove si potrebbe andare a cercare una tale completezza se non nella narrabilità stessa dell'esistenza? Il piacere nasce dalla

⁴⁸¹ cit., p. 450. E' notevole che già in *Madame Bovary* compaia lo stesso adagio nel momento in cui Emma e Léon si ritrovano, (cap. I, parte III, p. 505): «Alors ils se racontèrent les petits événements de cette existence lointaine, dont ils venaient de résumer, par un seul mot, les plaisirs et les mélancolies.»

⁴⁸² cit., p. 457.

⁴⁸³ In un recente intervento Sergio Zatti ha messo in relazione il racconto di Odisseo alla corte dei Feaci, primo narratore di se stesso («Ma prima il nome dirò...sono Odisseo di Laerte...», *Odissea*, trad. it., Torino, Einaudi, 1989, canto IX, vv.16-19 e sgg.) con l'episodio di Don Chisciotte e il leone (al guardiano che assiste stupito alla scena del leone che, sbadigliando, si rifiuta di uscire dalla gabbia aperta, Don Chisciotte dice: «chiudi la porta amico e rendimi testimonianza come meglio saprai di ciò che qui mi hai visto fare; vale a dire, di come tu apristi al leone, io aspettai e lui non uscì, io tornai a aspettare e lui tornò a non uscire, e andò a coricarsi.»), M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, cap XVII, parte II, trad. it., Torino, Einaudi, 1994, p. 724): l'avventura esiste in quanto è narrabile, e, anzi, per l'*hidalgo* esiste *solo* all'atto di narrarla, ché, nei fatti, il leone s'è rifiutato di scontrarsi! Narrazione e avventura coincidono perfettamente a un passo dall'autoreferenzialità.

memoria del passato, dalla libido creativa che ricostruisce *ex post*, in un anelito significativo non per forza appagante, puro gusto della narrazione: è il piano del *récit*, allora, a farsi fecondo di senso. E non più per negazione.

Nel momento in cui lo scrittore, al quale compete raccontare la vita – e perciò stesso offrire modelli di ordine e comprensione del reale⁴⁸⁴ – nel momento in cui questi riconosce tutta la vanità della materia, l'accumulo di *petits rien du tout* che costella le nostre esistenze, lungo vagare alla ricerca di un senso che non si esplicita mai, che cosa resta quale valore supremo se non la letteratura? *L'histoire* afferma per negazione, afferma un disvalore (la vita non ha senso), il *récit* invece, il discorso, si incarica di affermare qualcosa se non di opposto, certo di *compensatorio* perché dice che il solo valore a resistere è il racconto.

E forse Flaubert realizza qui davvero l'ambizione del romanzo sul niente, epopea di eventi minimali (uno scialle che sta per scivolare in mare, prontamente raccolto⁴⁸⁵; un baciamento che sfiora indiscretamente la pelle tra il guanto e il polsino⁴⁸⁶...) inezie, cose futili nell'arco di un'esistenza, ma che adesso sembrano condizionarla tutta, paralizzarne le svolte. La materia vera della letteratura è tutta qui, perché questa è la vita vissuta da dentro, perché così si presenta la vita quando tentiamo di attribuirle un senso, un tesoro di episodi sparsi, una luna ariostesca. Raccontare, ricostruire con la memoria, significa cercare una prospettiva significativa, anche quando quel significato alla fine non c'è o si offre solo come negazione.

Ecco che arriviamo alle radici della dicotomia che lacera questo finale e che ha sempre diviso la critica tra chi vi riconosce un senso fortissimo e chi invece vi riscontra i segni di una paralisi, di una impossibilità a *boucler*.

Tra i primi senz'altro il Lukàcs di *Teoria del romanzo* che ha riconosciuto nel fattore tempo – e nella ricostruzione umana del tempo, attraverso il ricordo - il vero principio organizzativo di questo romanzo. Per Lukàcs la memoria è creatrice di nuovi significati, capace di condurre a una conoscenza dell'oggetto e trasformarlo. Il ricordo mette in prospettiva significativa il processo di durata del tempo nella vita e considera il presente come effetto della successione progressiva del passato. Pertanto, ciò che nel passato era il segno di una insignificanza (il continuo rinunciare e proiettare nel futuro

⁴⁸⁴ «I romanzi, afferma Culler, tendono a offrirci “paradigmi di organizzazione” che ci invitano a “leggere le nostre vite come romanzi.», P. Brooks, *Trame*, cit., p. 189.

⁴⁸⁵ p. 37.

⁴⁸⁶ p.451.

la realizzazione dell'esperienza: ovvero la coazione a ripetere che è la chiave strutturale del romanzo tutto), dal futuro della fine viene ricostruito nel suo giusto significato:

« (...) tutto ciò che avviene è privo di senso, incoerente e insopportabile, ma, allo stesso tempo, è irradiato da una luce di speranza e di ricordo.»⁴⁸⁷

La sconfitta diventa paradossalmente l'origine del valore, la coscienza di ciò che la vita ha rifiutato. E' nell'assenza totale di ogni realizzazione di senso che Flaubert riesce a creare una forma compiuta, un significato stabile. E lo stesso Frédéric sembrava intuirlo, già quasi agli inizi, quando ironicamente rimproverava a Madame Arnoux di non voler correre il rischio di essere felice:

«La vertu ne serait donc que de la lâcheté . »⁴⁸⁸

C'è chi, come Brooks, sul fronte opposto, non giustifica un tono così ottimistico e nega che nel momento conclusivo del romanzo ci sia significato: anche se il recupero del passato può offrire una forma di piacere nel ricordo e nel racconto, tutto ciò appare futile e gratuito perché il personaggio non recupera niente in termini di comprensione⁴⁸⁹. Però poi aggiunge l'illuminante pagina finale:

«Quel che a noi giunge dalle pagine dell'*Education Sentimentale* non è un commento sul vivere in forma diretta, ma un commento sulle forme narrative in cui tradizionalmente il vivere ci viene presentato. Tale commento alla fin fine, e non senza logica, spinge in primo piano ciò da cui ogni commento deriva, l'atto del narrare; (...) che cos'è che mantiene in vita il racconto? Solo – e siamo dunque a un passo dai narratori di Samuel Beckett – l'atto del racconto stesso.

Nella sua stessa perversità, l'*Education Sentimentale* assume una posizione esemplare nella storia del romanzo. Attraverso una minuziosa, laboriosa decostruzione dei contenuti educativi e sentimentali, il suo esame critico dei sistemi di produzione di senso applicati alla vita, o che pretendono di esserlo, il romanzo davvero raggiunge un «malinconico paradosso» grazie alla sua affermazione che la memoria e l'evocazione di significati svaniti o dissolti possono essere di per se stesse atti supremamente appaganti. Il desiderio retrospettivo riesce ad autosoddisfarsi nel ricordare e nell'enumerare oggetti impossibili a ottenersi: una pretesa non solo perversa ma anche demoralizzante, che può peraltro valere a illuminare in

⁴⁸⁷ Traduco dall'edizione francese : « (...) tout ce qui advient est dénué de sens, incohérent et pénible, mais s'irradie en meme temps d'une lumière d'espoir et de souvenir », G. Lukàcs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, p.125.

⁴⁸⁸ p. 200.

⁴⁸⁹ P. Brooks, *Trame*, cit., p. 224

modo inequivocabile qualche aspetto essenziale del nostro bisogno di romanzo, inteso come genere, e del nostro desiderio di narrazioni come forme di umana espressione.»⁴⁹⁰

La bellissima conclusione di Brooks pur facendo emergere l'aspetto fondamentale della questione (poi non così dissonante rispetto a Lukàcs) scarta tuttavia, e in modo irrevocabile, la possibilità di una 'negazione significante', di un nichilismo filosofico che tutto può essere fuorché privo di senso. Proprio Brooks che sceglie il terreno dell'organizzazione narrativa, ciò che è più tipico del romanzesco, ciò che lo distingue dalle altre forme di espressione, l'*agencement*, la *dispositio*, la produzione di senso a partire dalla sistemazione del materiale, proprio Brooks, che più acutamente di chiunque ha elaborato una moderna e affascinante proposta aristotelica di analisi testuale, manca di dare rilievo alla duplicazione del finale e al messaggio di compromesso che da tale struttura *necessariamente* si produce. Tanto più colpevolmente, mi pare, Brooks schiaccia il senso del testo sul secondo finale, quello più metatestuale, quello sul piano del *récit* e oblitera, invalida e nega l'interazione con quello sul piano dell'*histoire*.

A me sembra che proprio lavorando sulla duplice struttura del finale – due capitoli, ciascuno costruito *come fosse* l'ultimo, due *setting* che si organizzano *come fossero* definitive sintesi significanti, che *provano* a rielaborare una morale finale, anche solo per ribaltamento, a congedarsi dai personaggi fissandoli in una *pretesa* immagine ultima – emerga la reale complessità dell'operazione flaubertiana, operazione di compromesso se mai ce n'è una, di rinuncia e di affermazione al tempo stesso. Mi pare, cioè, che più proficuamente si debba parlare di una verità duplice contenuta nel capolavoro flaubertiano, di una duplice presa di posizione sul mondo, la prima per negazione, l'altra per affermazione. E che si debba accettare di trovarsi di fronte a un testo che dice contemporaneamente sì e no al senso, no sul piano dell'*histoire* sì sul piano del *récit*. Due verità tra cui non è obbligatorio scegliere, che anzi sono complementari per molti versi.

Del resto non è secondario che, su un piano formale, il primo finale si chiuda con una battuta marcatamente ironica (il *rien* dei rapporti tra Frédéric e Madame Arnoux *ce fut tout*), mentre il secondo ripropone un modello forte che affida alla metafora del bordello, della non-avventura dalla Turca, il sigillo del senso.

In questo il finale dell'*Education* spezza qualsiasi legame tra *fin*, *finition* e *finalité*: rimescola le carte nell'ordine e nello spazio fisico occupato dalla fine; rinuncia

⁴⁹⁰ *ibidem*, p. 225

deliberatamente a figure che possano interpretare una coerenza di cui il testo non vuole farsi carico; moltiplicla e nega al tempo stesso qualsiasi finalità e, anzi, se ne prende gioco: le *meilleur* deride ogni possibile ambizione ideologica alla quale si vorrebbe condannare ogni conclusione narrativa.

Pochi altri ci proveranno con tale successo di risultati.

Nella rinuncia a concludere, troppo spesso enunciata da Flaubert, è inscritta la nuova intenzionalità della letteratura che, se non serve più ad esprimere delle verità, certo però può fare ipotesi, suggerire un senso completamente nuovo. L'ironia sarà sempre più spesso la chiave di questo processo ermeneutico.

Prese le distanze dalle tendenze decadenti del naturalismo⁴⁹¹, il realismo di Tolstoj prova a cercare soluzioni più radicali. Ma *Anna Karenina* (1875-1877) resta un romanzo il cui finale sdoppiato è da imputarsi non soltanto alla singolarissima struttura a trama scopertamente duplice ma, più significativamente, alla rinuncia a qualsivoglia sintesi, a ogni soluzione stabile⁴⁹².

Romanzo di fortissime «simmetrie ed equilibri strutturali e contrappesi»⁴⁹³, che ammette nel finale l'irrisolubile lacerazione di due sistemi semantici opposti. Da una parte Anna, la grande metafora del treno, del movimento (il ballo, la corsa di cavalli, l'ultimo viaggio in carrozza e poi ancora, sempre, la stazione col suo brulichio umano) e del frastuono intorno a lei (l'allucinazione-presagio del *mušik* che batte il ferro). Dall'altra Levin, con la *sua* personale metafora, il cielo stellato che lo sovrasta, non un cielo reale ma simbolo dell'illuminazione morale:

«Invece di andare nel salotto, da cui si sentivan delle voci, si fermò sulla terrazza e, appoggiatosi coi gomiti alla balaustrata, si mise a guardare il cielo.

S'era già fatto completamente buio, e a sud, dov'egli guardava, non c'erano nubi. Le nubi erano dalla parte opposta. Di là s'accendeva il lampo e si sentiva un tuono lontano. Lévin prestava ascolto alle gocce che cadevano uniformemente dai tigli in giardino e guardava il triangolo di stelle a lui noto e la via lattea con la sua ramificazione che vi passava in mezzo. A ogni accendersi del lampo non soltanto la via

⁴⁹¹ cfr. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, p. 175.

⁴⁹² E anche in questo più occidentalizzante rispetto a *Guerra e pace*.

⁴⁹³ Per un'analisi delle strutture tematico-formali del romanzo – cui mi rifaccio in parte – cfr. A. M.

Ripellino, *Per Anna Karenina. I percorsi possibili nella nascita di un grande romanzo*, a c. di R. Giuliani, Voland, 1995, p. 23.

lattea, ma anche le stelle vivaci sparivano, ma non appena il lampo si spegneva, *di nuovo*, come gettate da una mano precisa, apparivano nei medesimi luoghi.»⁴⁹⁴

Sia Anna che Lévin si sono posti fuori dal «mondo della convenzione»⁴⁹⁵, alla ricerca di quella vita autentica, piena di verità, cui sembra aver rinunciato, con soddisfazione o con rimpianto ma senza ribellione, la società circostante (Oblònskij, nel suo sereno, libero, amore; la contessa Lídija Ivànovna, nella sfacciata ipocrisia spiritualista; la madre di Vrònskij, *femme comme il faut* in senso forte, e la povera Dolly, che non sa più dove nascondersi...). Anna e Lévin invece si stanno rivoltando alla mistificazione, stanno staccandosi dal proprio mondo pronti a guardarlo con occhi straniati, lei, che nella passione ha trovato la rivelazione travolgente della natura viva, lui che nella natura intuisce una costante di senso che la ragione non riesce a conquistare.

E' un fatto che la morte dell'eroina non finisce il romanzo. E qui sta forse l'equivoco dei molti che hanno letto nel suicidio la spietata punizione da parte di un autore onnipotente e moralista nei confronti del personaggio più fragile. Impudente infatti è dire che il suicidio non è un momento forte del testo⁴⁹⁶. Perché non soltanto sul piano dell'architettura del romanzo – dove pure ha un suo peso determinante, col sistema di rimandi interni e quella prima scena profetica che è l'incidente in stazione - il suicidio della protagonista, maturato come la naturale conseguenza dell'exasperazione di un temperamento, compie un percorso di senso che altrimenti resterebbe solo annunciato dal testo: il tema della morte - molto più di quello dell'adulterio e della famiglia, del capitalismo e della questione contadina, dell'imperialismo e della guerra⁴⁹⁷ - è il contenuto di fondo del romanzo. La ricerca di una identità autentica coincide con un'inchiesta sulla morte:

« (...) bisognava o spiegar la propria vita in modo che essa non apparisse la malvagia irrisione d'un qualche diavolo, o spararsi.»⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993, pp. 885-886. Le citazioni dal testo si intendono riferite a questa edizione.

⁴⁹⁵ L'espressione è di G. Lukács, in *Teoria del romanzo*, ma ripresa nel contesto che sto usando da I. Sibaldi, *Anna Karenina, Introduzione*, Milano, Mondadori, 2001, p. VII sgg.

⁴⁹⁶ M. Sémon, *Le femmes dans l'oeuvre de Léon Tolstoï*, Paris, 1984, p. 338

⁴⁹⁷ Per una analisi di individualità e rapporti di classe nel romanzo d'obbligo rimandare a G. Lukács *Saggi sul realismo*, cit., pp. 218 sgg. e p. 265.

⁴⁹⁸ p. 866.

Le risposte più forti arrivano solo se la soglia è stata oltrepassata. Anna dà corpo e risposta a una domanda che aleggia per tutto il testo e, ciò che più conta, che non si placa nemmeno quando il suo corpo sarà stato estratto dalle rotaie: se Vronskij nel timore di perdere il senso aveva attentato alla propria vita, quando l'ha ormai perso, dopo e oltre il suicidio di Anna, andrà esplicitamente incontro a una morte volontaria; e Lévin « padre di famiglia felice, uomo sano », sarà così spesse volte vicino al suicidio che dovrà, un po' comicamente, nascondere a se stesso corde e lacci e impedirsi d'andare col fucile.

Altro che punizione, il suicidio di Anna implica una possibile risposta all'errore nella ricerca del senso di una vita.

Dove sono? Che faccio? Perché? Le domande di Anna sono le stesse di Lévin e la migliore critica ha rapidamente riconosciuto che Levin non è la negazione di Anna, non ne è la soluzione moralizzante⁴⁹⁹, né la vendetta: il passaggio sul cielo stellato citato sopra mi sembra il più eloquente a confermare per via simbolica che il secondo finale non sancisce il trionfo della verità e della giustizia divina contro il nichilismo, ma la resa alla disperata ricerca, coi lampi del dubbio che saettano di lontano, le stelle (della ragione? della verità intuita? solo ipotesi...) che si spengono e poi tornano a brillare.

«Anna Karenina è un processo alla vita. », persone felici non ce ne sono⁵⁰⁰: Sklovsky ha scritto che col suo romanzo Tolstoj non giudica Anna, giudica la vita.

Anna e Levin prospettano, certo, due soluzioni opposte al conflitto dell'individuo col mondo, al bisogno di sincerità di fronte a se stessi, ma nessuna delle due comporta una reale pacificazione. Non quella di Anna, e per ragioni opposte a quelle che la critica normalmente intende.

E non è pacificante la soluzione di Levin, che non coincide affatto con l'abbandono fiducioso a un senso che viene dalla fede. La parola d'ordine del finale di Levin è, anzi, *disillusione*:

⁴⁹⁹ Per Sklovskij «Sono tutti colpevoli. Anna doveva essere colpevole; ma non lo è, e quanto più Tolstoj procede nella sua descrizione, tanto più lei cresce. », in *L'energia dell'errore*, Roma, Editori riuniti, 1984, p. 233.

⁵⁰⁰ Sklovskij, cit., p. 235.

«Durante tutto il giorno, nelle conversazioni più svariate, cui egli sembrava partecipare soltanto con la parte esteriore del proprio intelletto, Lévin, malgrado la *disillusione* per il mutamento che doveva avvenire in lui, non cessava di sentire gioiosamente la pienezza del proprio cuore. »⁵⁰¹

La superbia dell'intelletto non si smorza, la ragione ha le sue ragioni e il miracolo del mutamento si nega. L'attesa che qualcosa di illuminante riveli la verità resta per Lévin un'attesa (allorché per Anna era stata una bufera travolgente), perfino nell'amore paterno:

« (...) Tu dicevi che non sentivi nulla per lui.

- No, dicevo forse di non sentire? Dicevo soltanto che m'ero *disilluso*.

- Come, di che *disilluso*?

- Non che mi fossi *disilluso* di lui, ma del mio sentimento; m'aspettavo di più. M'aspettavo che, come una sorpresa, sarebbe sbocciato in me un nuovo, piacevole sentimento. E a un tratto invece di questo, ripugnanza, compassione...»⁵⁰²

Lévin finisce per accettare l'assenza di una risposta («egualmente non capirò con la ragione»), si rassegna alla disillusione come essenza della vita *in cambio della vita*.

«Questo nuovo sentimento non m'ha mutato, non m'ha reso felice, non m'ha rischiarato a un tratto, come sognavo, nello stesso modo come il sentimento per mio figlio. Anche qui non c'è stata nessuna sorpresa. E *fede o non fede*, non so cosa sia, ma questo sentimento è entrato in me altrettanto impercettibilmente con le sofferenze e mi s'è fermato saldamente nell'anima.»⁵⁰³

Anna non è stata disposta a un tale sacrificio:

«Io e il conte Vrònskij però non l'abbiamo trovato questo piacere, sebbene ci aspettassimo molto da esso.»⁵⁰⁴

Antinomie dell'individualismo moderno, Anna e Lévin incarnano due scelte possibili, due verità alternative allo stesso scarto. E il finale è sdoppiato precisamente nel senso che offre una duplice risposta allo stesso vuoto: tanto Lévin che Anna devono far fronte allo stesso tradimento. Appena uscito dal mondo della convenzione l'individuo deve soccombere, rinunciando a se stesso oppure rinunciando al senso. Non

⁵⁰¹ p. 883.

⁵⁰² p. 885.

⁵⁰³ cit., p. 887.

⁵⁰⁴ cit., p. 826.

si può sfuggire a se stessi e non si può sfuggire alla domanda di senso – alla raffica di domande che tempestano la mente di Anna nel momento del crollo e a quelle che tormenteranno Lévin fino alla fine dei giorni: il romanzo non ha altra via per affermarlo che affidarsi a una soluzione duplice e duplicemente forte.

4.2 *Sul bilico del senso*

Si potrebbe dire che il significato del romanzo di Tolstoj si chiarisce proprio dalla giustapposizione dei due finali, non già dall'uno o dall'altro presi singolarmente, ma dal rapporto contemporaneamente *antifrastico* e complementare che li organizza.

Se ci atteniamo a una visione ampia del concetto di ironia⁵⁰⁵ e la intendiamo come figura di pensiero che esprime una verità affiancando contrari, che crea tensione tra significati opposti e chiede che quella tensione sia interpretata, non possiamo escludere che la figura ultima con cui sigillare il romanzo sia proprio quella socratica. E non sorprenda se decidiamo di applicare questa categoria a un testo che sta senz'altro dalla parte del discorso *serio* – in senso auerbachiano – realista, verificabile, credibile e comprensibile da tutti. Se al cuore di ogni ironia ci sono disillusione e nostalgia di una autenticità perduta, un idealismo etico che dà profondità allo sguardo critico sul mondo, la duplice chiusa di *Anna Karenina*, come abbiamo mostrato, sta facendo i conti precisamente con tali istanze. Il discorso è da leggersi allora come eco di un discorso altro, sotterraneo, non pronunciato:

«Le discours est certes dédoublé, à double *sens*, souvent médiatisé (il est l' «écho» d'un autre discours), mais il vaudrait mieux dire, pour mieux rendre compte de toute sa complexité, à double *valeur*.
»⁵⁰⁶

Hamon porta efficacemente l'attenzione sul fatto che il fine di un discorso ironico così inteso non è tanto quello informativo quanto quello *évaluatif*. Il giudizio di valore portato sulla realtà, questa è l'anima stessa del discorso ironico, che nel comparare due

⁵⁰⁵ E la intendiamo piuttosto come figura della dispositio (facendovi perciò rientrare tutte le altre figure “del contrario”: antifrasi, paradosso, parodia, ossimoro, litote etc.) rimanendo consapevoli che l'ampliamento sacrifica buona parte della specificità della figura di parola.

⁵⁰⁶ P.Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 28.

sistemi normativi si delinea come un sistema che Hamon, suggestivamente chiama *algèbre évaluative*⁵⁰⁷:

«S'il y a de la loi en jeu, il faudra sans doute que le texte représente ces lois en compétition, crée par exemple des « gardiens de la loi », ou des « représentations d'autorité » et les incorpore d'une façon ou d'une autre, soit d'une façon « figurative » par des personnages, soit de façon allusive, par exemple en citant certains textes, au texte lui-même. D'autre part le texte ironique, en construisant ses « montages évaluatifs », construira en même temps une sorte d'algèbre évaluative que le lecteur devra activement interpréter.»⁵⁰⁸

Un ultimissimo esempio di clôtura sdoppiata sarebbe allora *Tormento* (1884) di Galdòs, che giocando fin da subito con gli stereotipi del genere d'appendice fa di questo romanzo uno spietato strumento di riflessione sulla coscienza borghese e le sue ipocrisie. Amparo, moderna Cenerentola, vive miseramente guadagnandosi il pane come serva presso la famiglia di un modesto impiegato. Ritornato a Madrid dopo vent'anni d'assenza, Augustin Caballero è una specie di selvaggio, ricchissimo e di sentimenti delicati che si innamora di Amparo e vuole sposarla, ma la ragazza è consumata da un terribile segreto: nei giorni peggiori della sua povertà si è lasciata sedurre da Pedro Polo, un prete corrotto che l'ha soprannominata Tormento. Scoperta la colpa della fidanzata, Augustin lascia Amparo, e mentre la ragazza tenta il suicidio lui stesso si tormenta l'anima tra l'amore che continua a provare e le convenienze sociali – l'onore! - che gli impediscono ormai di sposarla.

La soluzione è il perfetto scioglimento di un percorso che ha continuato ad oscillare tra l'adesione a un'etica dei sentimenti genuini e appassionati e la loro corrosione a opera dell'ipocrisia borghese: sentita la versione di Amparo, Augustin decide di portarla via con sé all'estero. Del matrimonio non se ne fa nulla, dunque, ma l'amore non è negato! La povera Amparo sarà di fatto, ma non di nome, una signora. Almeno per il momento, giacché, nel suo abile gioco con gli stereotipi della narrativa popolare, il narratore chiude la trama alla stazione, con la partenza dei due innamorati e gli amici a salutarli un po' perplessi alla banchina. E aggiunge una strizzatina d'occhio al lettore, un commento metanarrativo che lascia intendere un'ironica apertura al futuro:

⁵⁰⁷ *ibidem*, pp. 30-31.

⁵⁰⁸ *ibidem*, p. 28.

«Un treno che parte è l'immagine del mondo che più assomiglia a un libro che volge al termine. Quando torneranno i treni, apritevi nuove pagine. »⁵⁰⁹

Ma non è tutto, perché lo sdoppiamento del testo sta anche sul fronte formale: la cornice del romanzo è infatti una *pièce* teatrale – un testo drammaturgico con tanto di ‘note di regia’- nella quale compaiono i narratori della vicenda. L’ultima pagina è allora una ‘scena dal vivo’, il battibecco tra moglie e marito che gridano allo scandalo.

Lo scarto formale è dunque sintomo tangibile di quella frizione tra un finale che premia – ma solo a metà – i veri sentimenti e un secondo finale, giustapposto, che rivendica – ma quanto ipocritamente e grottescamente – le ragioni del perbenismo. Crudeltà dello scendere a patti, ironia del compromesso che non permette al lettore di trovare davvero soddisfazione.

Nell’analisi dei testi che seguiranno terremo presente questa accezione ampia di ironia. E’ infatti dentro questo dialogo interno al testo che è riconoscibile una diversa organizzazione e soluzione delle voci in contrasto e la configurazione di un diverso modello tipologico nel quale l’apporto ermeneutico del destinatario si fa sempre più determinante.

Nel gioco dei ribaltamenti del significato e nella dinamica delle sospensioni critiche, la chiusa del primo capolavoro di Verga costituisce, mi sembra, un modello insuperato. La stringente architettura riconosciuta al romanzo induce a percepirlo come opera profondamente unitaria e compatta⁵¹⁰. L’analisi del finale mostra, invece, come, oltre quella rigorosa architettura, il romanzo prepari e organizzi un messaggio doloroso e straniato che rinnega quella “potente unità d'impressione”⁵¹¹. La frontiera dell'ultimo capitolo de *I Malavoglia* (1881) circoscrive in maniera serrata l'ultima unità di significato e l'ultima e definitiva elaborazione del tema che attraversa il romanzo da cima a fondo: la partenza. Il capitolo XV si apre nel segno della fuga, con lo

⁵⁰⁹ B. P. Galdòs, *Tormento*, cit., p. 329.

⁵¹⁰ Alberto Asor Rosa ha scritto che «raramente una macchina romanzesca ha potuto esibire una struttura così stringente con una quantità di nessi così (apparentemente) ridotta», *I Malavoglia di Giovanni Verga* in AA.VV. *Letteratura italiana, Le Opere* diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995, p. 786.

⁵¹¹ La definizione è di Benedetto Croce e implica in genere il giudizio di superiorità di questo romanzo rispetto all'altro capolavoro, il *Mastro don Gesualdo*. (B. Croce, *Giovanni Verga in Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1973, p. 30). Lo ha ricordato di recente Daniele Giglioli, *I Malavoglia*, in *Quindici episodi del romanzo italiano*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Bologna, Pendragon, 1999, p. 15.

smarrimento di Lia⁵¹², continua con la partenza del nonno⁵¹³, per chiudersi con l'abbandono di 'Ntoni. L'inesorabile macchina che estromette dal campo del narrabile, condanna alla fine quasi tutti i membri della famiglia: «Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più»⁵¹⁴; a Trezza resteranno solo Alessi e Mena, e ciò è tanto più significativo se messo in relazione con l'incipit:

«Un tempo I Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza (...) Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni (...)»⁵¹⁵

Quando il romanzo apre, la dispersione della stirpe Malavoglia è già quasi compiuta e il mondo idillico è già violato o lo sarà prestissimo. Perciò l'inizio contiene l'epilogo e la fine, con il suo *apparente* tentativo di ricominciare, tra chi parte e chi resta, si colloca come un possibile *incipit*⁵¹⁶. Il tema della partenza traccia dunque il perimetro dentro il quale si consuma il romanzo, compreso tra i due allontanamenti di 'Ntoni, la leva prima, l'autoespulsione poi, due tagli che impongono un ordine ciclico al tempo.

Tutte le letture critiche del romanzo verghiano hanno insistito sulla dominante ciclica del tempo di Aci Trezza, in cui la Storia sembra apparire solo sullo sfondo. In realtà, se il lettore percepisce come disgrazie fatali certi eventi che invece risolvono l'irruzione prepotente della Storia nel tempo etnologico e nel microcosmo familiare, questo è il frutto di un errore di prospettiva. I grandi eventi della Storia sottraggono a quel nucleo i suoi membri fondamentali: la leva militare imposta dal nuovo stato unitario si porta via 'Ntoni; la battaglia di Lissa uccide Luca; la Longa è vittima dell'epidemia di colera del '67 (e intanto già i segni del progresso, incalzante come un'ineluttabile *fiumana*, penetrano nel villaggio: il telegrafo, la ferrovia). La scelta del fuoco narrativo interno, del famoso narratore corale, induce il lettore a credere alla fatalità di un destino che è invece profondamente inscritto dentro una lettura anti-

⁵¹² G. Verga, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1997, p. 266. Tutte le citazioni dal testo si intendono riferite a questa edizione.

⁵¹³ p. 284.

⁵¹⁴ p. 278.

⁵¹⁵ Secondo Giovanni Ragonese i due poli attraverso cui si muove tutto il romanzo sono «Un tempo» e «Adesso» che oppongono mito e storia, o meglio l'anti-storia di Aci Trezza. Cfr., *L'epilogo dei Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary*, in AA. VV., *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania, 1982, vol. I, p. 284.

⁵¹⁶ Cfr. A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, cit., p. 780.

progressiva della Storia, e a essere parte di una interpretazione superstiziosa della modernità per cui, ad esempio, sono i fili del telegrafo a fare la siccità. Non esiste allora Aci Trezza come luogo mitico⁵¹⁷. L'ipotetico mondo semplice e incorrotto, contrapposto all'alienante modernità è già stato raggiunto dai segni del progresso e i valori arcaici sono già messi in crisi. La consapevolezza di una violenza imposta dal progresso si è già radicata, anche se solo a livello di superstizione, nel microcosmo non isolato di Trezza. E' notevole, allora, che la fine non sia focalizzata su Alessi e Nunziata, sulla ricostruzione del ritmo ciclico, ma su 'Ntoni e sulla sua problematica frattura. Come è stato da molti notato, al tema della ricomposizione del nucleo familiare e del ritorno sono dedicate due righe appena:

«Come aveva detto Alfio Mosca, Alessi s'era tolta in moglie la Nunziata, e aveva riscattata la casa del nespolo.»⁵¹⁸

La frase resta inghiottita nel ritmo riassuntivo che cede immediatamente il passo a una lenta scena, al cui centro sta 'Ntoni: si apre lo spazio della fine in cui si consuma la sua crisi. Il mondo che appare nella parte finale del romanzo è un mondo sottratto a ogni idealizzazione in cui a dissolversi è il suo primo nucleo, la famiglia. Ed è notevole la scelta stilistica cui viene affidata questa dissoluzione, uno stacco netto dal sommario alla scena, un taglio col tempo ciclico – l'imperfetto durativo del racconto – per entrare nel tempo della storia – il passato remoto dell'evento.

«Una sera, tardi, il cane *si mise* ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che *andò* ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga. »⁵¹⁹

⁵¹⁷ Si discosta sostanzialmente dalla lettura di Trezza come spazio mitico – lettura avanzata tra gli altri anche da R. omano Luperini - Giuseppe Locastro, in *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Cosenza, Rubbettino, 2001.

⁵¹⁸ p. 283.

⁵¹⁹ p. 285. R. Luperini è stato il primo a segnalare, all'altezza del brano finale, una significativa variazione del tempo verbale e del ritmo. Subito prima dell'inizio di questo brano s'impondeva l'imperfetto, «quando veniva la cugina Anna...», «Alessi *si tormentava* il cervello...» etc., il tempo tipico del romanzo realista e, in quanto durativo: «adatto a esprimere la continuità del tempo ciclico, nonché la nostalgia e la malinconia per la sua lontananza o per la sua perdita (con gli echi lirici che ne derivano)», *Introduzione a I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1988, p. XX e *ibidem Commento*, p. 327.

Come ha osservato Romano Luperini il ricorso al passato remoto nel brano dello scioglimento comporta un abbandono della prospettiva corale e sociologica, per collocarsi nel tempo dell'azione «puntuale e storica e dunque confacente a un personaggio come 'Ntoni, l'unico che ponga davvero in discussione il ritmo della ripetizione ciclica». 'Ntoni è personaggio romanzesco, certo perché intraprende il viaggio oltre la frontiera della casa-nido⁵²⁰ superando le barriere della trasgressione. Ma soprattutto perché problematico e critico rispetto al sistema di valori aviti; è il solo a maturare, proprio grazie al movimento trasgressivo, una consapevolezza dell'ineluttabile distruttività del mondo moderno, mentre l'ambiente circostante *sembra* rimanere staticamente arroccato al ritmo ciclico.

E ancora una volta, l'errore di prospettiva determinato dalla focalizzazione interna, trae in inganno il lettore: la comunità di Trezza non ha più niente di idillicamente autentico, nessuno può sfuggire alla "irrequietudine pel benessere"⁵²¹, ma 'Ntoni è l'unico personaggio che riesca a far emergere – attraverso una privata consapevolezza – questa contraddizione.

Il brano finale, dunque, fin dal suo scioglimento, fin dall'ultimo straziato dialogo tra i fratelli, porta in superficie la dicotomia che spacca il romanzo, tra rimozione collettiva e autodistruttiva presa di coscienza, la comunità e 'Ntoni, il tempo ciclico e il tempo della Storia.

«Addio, ripeté 'Ntoni. Vedi che avevo ragione d'andarmene! Qui non posso starci. Addio, perdonatemi tutti. »⁵²²

Aver capito la profonda inautenticità del sistema è la ragione per cui 'Ntoni non può restare coi fratelli nella recuperata casa del nespolo: lo sguardo critico che il ribelle porta all'interno di quel mondo è inconciliabile con la strenua volontà di chi ancora vuole chiudere gli occhi. E' importante, quindi, prendere le distanze da chi ha letto l'impossibilità del rimanere – vero e proprio *Leitmotiv* del dialogo tra i fratelli -

⁵²⁰ Si allude, evidentemente, all'idea di J. Lotman per cui l'eroe romanzesco è colui che varca la soglia dell'iniziale campo semantico.

⁵²¹ Come è stato già più volte ricordato dalla critica, proprio padron 'Ntoni, titolare della visione più statica e patriarcale, con l'affare dei lupini mette in moto la macchina narrativa delle disgrazie.

⁵²² p. 288.

attraverso la chiave dell'onore infangato⁵²³, per cui né 'Ntoni, uscito di galera, né la perduta Lia, avranno più un posto nella casa natale. Se così fosse Alessi, nel momento di progettare il recupero della casa del nespolo, non avrebbe detto:

«Compremeremo la casa del nespolo (...) e il nonno starà con noi. Quando torneranno gli altri ci staranno pure; e se tornerà il padre di Nunziata ci sarà posto anche per lui.»⁵²⁴

Lo slancio di Alessi non rimanda – almeno non solo - a un rifiuto della convenienza sociale che mette da parte l'onore familiare in nome del cuore. Pur intuendo la vastità del dramma di 'Ntoni, Alessi non sa nominarlo, teme l'impossibilità di ogni ricomposizione e sente che ogni soluzione proposta apparirebbe troppo facile, senza avere la forza di sanare lo strappo. Riconosce istintivamente, nello sguardo del fratello maggiore, una consapevolezza manifestamente inconciliabile con il tentativo di ricostruzione e reintegrazione e sa che nemmeno la casa-nido, nemmeno l'ideale del “pugno chiuso”, avranno forza sufficiente a negare, a rendere cieco o di nuovo ingenuo quello sguardo che “sa troppo” e che denuncia un inganno.

⁵²³ Si legga in particolare il commento di Luperini allo sguardo smarrito di 'Ntoni incapace ad andarsene: «Tutti accettano da sempre il principio di realtà cui ora si è adeguato anche 'Ntoni. Chi ha tradito l'etica della famiglia e ha gettato su di essa il disonore, non può profanare, con la sua presenza, il tempio ricostituito. Le norme del codice morale sono ormai interiorizzate in egual modo da tutti, da Alessi e da Mena, non meno che da 'Ntoni: di qui il loro pur odioso accordo», dove mi pare che non si prenda in sufficiente considerazione il testo che registra le ansie di Alessi e le sue speranze di riunire la famiglia. Che proprio per il fatto di rimanere dimidiata non è affatto tempio ricostituito. Inoltre il codice morale non mi pare affatto condiviso *in egual modo* da tutti e quello di 'Ntoni non può dirsi affatto un adaguamento. Cfr. R. Luperini, *Commento*, cit., p. 319, n. 84. Leggermente diversa è la lettura di Asor Rosa: per il quale l'etica del pugno chiuso è sostenuta da un senso pressoché illimitato del dovere, che comporta a sua volta l'accettazione fino in fondo del proprio destino. 'Ntoni pertanto è colpevole di aver trasgredito al dovere. Ma, a dispiegare quest'etica in tutti i suoi aspetti, emerge che dovere e onore stanno in rapporto strettissimo e che il loro corrispettivo negativo è la vergogna, che nasce dal timore di ostentare in pubblico una ferita, un morbo, da cui la famiglia, nelle generazioni, non è mai stata sporcata. Padron 'Ntoni, ad esempio, si strappa i capelli quando 'Ntoni viene incarcerato e ripete “Perché non siamo morti tutti?”. La vergogna – nella lettura di Asor Rosa - comporta il timore del “contagio”. Il non rimanere di 'Ntoni sembra allora dovuto alla paura di contagiare gli altri di un disonore che ha a che fare con il moralismo e non con la morale. A me sembra che se davvero c'è “paura del contagio” questa sia relativa a un'ottica nuova sul mondo e sui valori ancestrali, una prospettiva disillusa e senza più speranze. Cfr. A. Asor Rosa, *La letteratura...* cit., p. 801-802.

⁵²⁴ p. 270.

Fraintendere le ragioni della partenza significa mancare la natura profonda del finale del romanzo, costringe a limitarsi a leggere l'ultima pagina in termini di chiusa lirica, sublime⁵²⁵ o simbolica, senza coglierne la lacerazione che ne determina il senso sospeso e che, a più livelli, ne realizza il percorso.

«Così stette un gran pezzo *pensando a tante cose*, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando *cominciarono* ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie. Sulla riva, in fondo alla piazza, *cominciavano* a formicolare dei lumi. Egli levò il capo a guardare i *Tre Re* che luccicavano, e la *Puddara* che annunciava l'alba, come l'aveva vista tante volte. Allora tornò a chinare il capo sul petto, e a pensare tutta la sua storia. A poco a poco il mare *cominciò* a farsi bianco e i Tre Re a impallidire, e le case spuntavano ad una ad una nelle vie scure, cogli usci chiusi, che si conoscevano tutte, solo davanti alla bottega di Pizzuto c'era il lumicino, e Rocco Spatu colle mani nelle tasche che tossiva e sputacchiava. – Fra poco lo zio Santoro aprirà la porta, pensò 'Ntoni, e si accoccherà sull'uscio a *cominciare* la sua giornata anche lui. – Tornò a guardare il mare, che s'era fatto amaranto, tutto seminato di barche che avevano *cominciato* la loro giornata anche loro, riprese la sua sporta e disse:- Ora è tempo d'andarmene, perché fra poco *comincerà* a passar gente. Ma il primo di tutti a *cominciar* la sua giornata è stato Rocco Spatu.»⁵²⁶

Sotto la crosta lirica è ancora l'ironia a siglare il testo.

Il paese *ri-comincia* l'inganno *di sempre*; un progresso che prepara un “nuovo” improntato ai valori *vecchi* dell'utile e dell'egoismo; un procedere *anti*-storico, fatto di un perpetuo andare verso la *distruzione*. Il verbo *cominciare*, che si ripete per ben sette volte, agglutina, nel senso ribaltato che gli si deve adesso riconoscere, la lacerazione che ha strutturato tutto il romanzo. Il meccanismo della vita che si riavvia, le stesse stelle che ruotano alternando la notte al giorno, ogni giorno uguale ai precedenti, tutto ciò ripropone in apparenza il motivo del flusso ciclico della natura e a qualcuno potrebbe offrire lo spunto per una lettura idillica del finale. Alla quale però bisogna rinunciare subito.

Gian Paolo Marchi ha parlato di un sillogismo difettivo⁵²⁷ sul quale si fonda tutto il romanzo che rinnega la grande metafora della casa del nespolo come valore votato da

⁵²⁵ Giacomo Debenedetti, parla di trasfigurazione mitica del personaggio, cfr. *Narrativa naturalista e procedimenti di accumulazione in Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp.698-701. R.

Luperini ha invece evidenziato come il tono lirico simbolico sottolinei sempre il momento della rinuncia e della sconfitta in Verga, cfr. *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁵²⁶ pp. 288-289.

⁵²⁷ G. P. Marchi, *Il finale dei Malavoglia*, in AA.VV. *I Malavoglia*, cit., p. 153.

sempre alla rovina. La vera colpa di 'Ntoni è quella di essersi reso consapevole: è il suo ultimo sguardo su Trezza che è pieno di questa amara distanza.

E proprio di una questione di punto di vista si tratta, ch  l'aporia irresolubile proposta dal romanzo e svelata - pienamente e a pi  riprese - alla fine   resa possibile dalla spregiudicata focalizzazione interna sperimentata da Verga. Collocando il lettore nell'ottica del microcosmo di Trezza, il testo lo rende complice di una demonizzazione ai danni di 'Ntoni il ribelle e sollecita per tutto l'intreccio la condivisione del mito arcaico. Tranne poi istigare, nella pagina finale, a solidarizzare proprio con 'Ntoni e con la sua consapevolezza, con la critica al falso mito. L'aporia irresolubile   quella che apre una faglia tra il tutto del romanzo e la sua fine, e costringe a stare sempre in bilico tra due letture diverse, che Daniele Giglioli ha correttamente designato come «uno scioglimento che rinnega il suo intreccio e un intreccio che ha tentato in ogni modo di strozzare il suo scioglimento»⁵²⁸.

Alla disincantata lettura retrospettiva che ormai non riesce pi  a credere a valori sconfitti in partenza, non pu  pi  opporsi un'istanza costruttiva ma solo la nostalgia di un ideale negato. I due poli del romanzo rimangono irrisolti.

Si chiarisce allora la centralit  della battuta conclusiva, della *tag-line* che sposta ancora una volta la focalizzazione, col ritorno della voce popolare dopo la pausa "lirica".

L'aggiunta, « Ma il primo di tutti a *cominciar* la sua giornata   stato Rocco Spatu.»⁵²⁹, apparentemente sciocca e insignificante nel suo piglio cronachistico, ha sempre attirato il fastidio dei lettori, anche i pi  avvertiti⁵³⁰. Ma, a trascurarla, c'  da perdere il nucleo della questione.

Certo, conta il fatto che Rocco sia, nel romanzo, il paradossale e vero deuteragonista di 'Ntoni e conta l'effetto di testo che, mentre pare attribuire la *tag-line*⁵³¹ a 'Ntoni, in realt  d  spazio a una voce – ma quale?⁵³² - che sta guardando e

⁵²⁸D.Giglioli, *I Malavoglia*, in AA.VV., *Quindici episodi del romanzo italiano*, cit., p. 25.

⁵²⁹p. 289.

⁵³⁰Gi  Luigi Russo infatti sentiva questa frase di chiusura «atona», trovava quelle parole «stupide e insignificanti», rilevando che lo sguardo del narratore si fermava su un particolare «assai secondario», cfr. L. Russo, *Introduzione a Verga*, Milano- Napoli, Ricciardi, 1965, p. XXI. Ma cfr. anche P. M. Sipala, *Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu*, in AA.VV. *I Malavoglia*, cit., p.309.

⁵³¹Per *tag-line* deve intendersi la chiusa epigrammatica, una sola frase in cui concentra la forza conclusiva, cfr. A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, cit., p. 21.

giudicando. Rimane il principio dell'impersonalità, ma c'è qualcuno che sta denunciando la beffa impietosa del destino che costringe all'auto-espulsione il solo che abbia occhi buoni a interpretare quel mondo da cui si esilia, lasciando invece dentro chi ripropone il solito inganno.

All'impossibilità di risolvere positivamente l'enigma sull'emittente si aggiunge la necessità di non prendere alla lettera quella frase⁵³³ ma riconoscerne subito la matrice ironica.

Quelle sono per Rocco le ultime ore della notte, mentre con le mani in tasca si avvia ora verso casa, a dormire. Quel verbo *cominciare* allora è usato ancora una volta per significare il suo esatto contrario. Si chiariscono così tutti i segnali di apertura che inscrivono nel finale la marca dell'ossimoro: il verbo coniugato al passato prossimo, da un presente ancora recente, proprio come se l'azione cominciasse e, soprattutto, un'alba e una partenza, segnali sempre di un nuovo inizio. La frase che svela il finto cominciare di Rocco demistifica tutti i segnali dell'apertura e del rinnovarsi – ciclico o no – del tempo. E' la sigla tombale che denuncia la falsa partenza di 'Ntoni – compimento di tutti i funesti allontanamenti dei Malavoglia⁵³⁴ - e obbliga a rileggere all'indietro il testo.

Tra la prima e l'ultima partenza di 'Ntoni si è svolto tutto il romanzo, che ha svelato la falsità di ogni movimento: la crisi del sistema dei padri appare già inscritta nei presupposti della ribellione, ma andarsene comporta l'adesione a un progetto illusorio in

⁵³² Ragonese sulla scorta di Spitzer sostiene che le ultime parole del romanzo non sono pronunciate da 'Ntoni ma da dallo stesso Verga, con un significato che per il protagonista rimane sfumato; non per l'autore invece, che esce dal registro del narratore popolare per far sentire la sua voce. Per Spitzer è proprio l'uso sapiente del passato prossimo che contrasta con il precedente perfetto a rivelare il cambio di voce. Cfr. L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, in «Belfagor», vol. XI, 1956. Dal canto suo Luperini ha messo in rapporto l'ottica straniata del personaggio con quella dell'autore che può operare una ricostruzione intellettuale dell'universo di provenienza solo quando è lontano, nella Milano dell'industrializzazione e della cultura da dove, con rimpianto, guarda alla remota Sicilia. L'addio di 'Ntoni, così pieno di quella stessa malinconia che vede l'ineluttabilità del progresso coincide così con lo sguardo di Verga. Cfr. *Commento...cit.*, pp.327-328.

⁵³³ Come invece la critica ha fatto a lungo, dal Russo al Luperini, cfr. P. M. Sipala, *Due vite parallele*, in AA.VV., *I Malavoglia*, cit., p. 309.

⁵³⁴ Tutte le partenze dei Malavoglia, altrettante “morti”, quella di Lia e del nonno e, prima ancora, quelle di Luca e di Bastianazzo. Solo un paio di citazioni a conferma: quando Padron 'Ntoni viene portato all'ospedale «disteso sulla materassa, non udiva nulla, e ci avevano messo sul carro una coperta colle canne, sicché sembrava che portassero un morto ». E quando 'Ntoni chiede di Lia ad Alessi: «E Lia, che non l'ho vista? E siccome aspettava inutilmente la risposta, aggiunse colla voce tremante, quasi avesse freddo: - E' morta anche lei?».

cui la coscienza possa realizzare se stessa. Ogni partenza diventa impossibile, illusorio ogni progresso. E in questa consapevolezza è reso impraticabile anche ogni ritorno.

La soluzione di Rocco - chi senza traumi, senza reali ribellioni al sistema dei padri, senza domande né consapevolezze nuove ha astutamente trovato la via della rivolta sociale - ambigua, da decifrarsi *a contrario*, è chiave del bilico di senso in cui il testo lascia il lettore, paralizzato tra nostalgia per i valori arcaici e loro fallimentarità, impossibilità del progresso e impossibilità dell'antico.

In questo senso Verga, che ha profondamente inteso la lezione di Flaubert⁵³⁵, l'ha addirittura scavalcato, portando alle estreme conseguenze quella riflessione sulla dinamica non teleologica della letteratura, fissando nella sospensione la stessa visione cupa e involutiva dei rapporti umani e delle norme sociali.

Nel più vasto contesto europeo presupposti diversi possono idurre risultati affini.

Basti pensare a ciò che aveva fatto un autore molto vicino a Flaubert, il Turgenev di *Padri e figli* (1861), romanzo che, fin dal titolo, marca due linee parallele e alternative di sviluppo e di significato, riconoscibili nell'inconciliabilità assoluta della voce di Bazarov con quella di Pavel Petrovič. La polarizzazione con cui si identifica il romanzo stesso trova alla fine una singolarissima sintesi:

«In *Padri e figli* si incrociano due strutture o, se si preferisce, due linee, due disegni sottotraccia, come due corsi d'acqua che all'improvviso vengono alla luce, lì s'interrompono e lì si congiungono.»⁵³⁶

La metafora dei fiumi funziona perfettamente applicata al finale del romanzo: nessun vero vincente esce dall'agone ideologico. Se Bazarov è morto, Pavel – già sconfitto in duello - nell'esilio volontario e dorato di Dresda, mena una «vita che gli pesa più di quanto non sospetti»:

«Basta gettargli uno sguardo nella chiesa russa, quando, appoggiato in disparte a una parete, si fa pensoso e resta a lungo immobile, con le labbra amaramente serrate, e poi tutt'a un tratto si riprende e comincia a farsi il segno della croce in modo quasi invisibile...»⁵³⁷

⁵³⁵ Sulla somiglianza del finale de *I Malavoglia* con quello di *Madame Bovary* si è già ricordato l'intervento di Giovanni Ragonese, *L'epilogo de I Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary*, cit.

⁵³⁶ F. Cordelli, *Il gigante di Turgenev*, in I. Turgenev, *Padri e figli*, trad. it., cit., p. XIII. Tutte le citazioni si intendono riferite a questa edizione.

⁵³⁷ p. 237.

Ma anche, nessuno sconfitto. Non la tradizione, con il recuperato Arkadij che brinda alle proprie nozze, al ritrovato sentimento genuino, lui che aveva imparato a nascondere gli affetti, a disprezzare l'arte, a distruggere senza costruire. E neppure esce davvero sconfitta la negazione di Bazarov, che fino all'ultimo si sottrae al sostegno della religione e pare ancora ribellarvisi mentre riceve, per volere dei genitori la sacra unzione: spalanca agghiacciato uno degli occhi e un brivido di terrore gli sfigura il viso.

Bazarov resta consapevole fino in fondo della solitudine della sua morte, ed è per questa consapevolezza che ne esce da gigante e non da vinto:

«E adesso tutto il compito del gigante è di saper morire con dignità, benché questo non importi a nessuno...»⁵³⁸

L'immagine con cui il testo si accomiata dal lettore è perciò latrice di un messaggio irrisolto, pieno di ammirazione per la stoica forza dell'essere umano che vuole *emanciparsi* da ogni forma di giogo, materiale, intellettuale, ideologico: la sua tomba è la sola, nel cimitero, «che l'uomo non tocca e l'animale non calpesta». Ma messaggio pieno anche della vaga speranza che la semplicità del contadino abbia poi ragione davvero e che qualcosa *oltre* i limiti dell'umano attenda l'uomo:

«Possibile che l'amore, l'amore santo e devoto, non sia onnipotente? Oh no! *Per quanto* appassionato, peccatore e turbolento sia il cuore nascosto in una tomba, i fiori che vi crescono sopra ci guardano serenamente coi loro occhi innocenti: *non* dell'eterno riposo *soltanto* essi ci parlano, di quella gran pace della natura «indifferente»; essi ci parlano *anche* di un'eterna riconciliazione e di una vita senza fine...»⁵³⁹ (corsivo mio)

Le ultime parole del testo sanciscono il perfetto equilibrio tra le due istanze, il compromesso chiuso nella tenera scena dei vecchi genitori che curano la tomba del figlio, speranza e dubbio si fondono nelle parole della prudenza, che lasciano spiraglio: *per quanto* (che sott'intende *l'eppure*), *non soltanto...ma anche...* Al lettore riconoscere la sospensione, al lettore ricostruire il cammino dei due fiumi che a questo punto si gettano l'uno nell'altro, confondono le loro acque senza lasciare una risposta positiva, stabile, se non quella della possibilità.

Si fa sempre più chiaro, credo, il presupposto che regge questa classe di testi e che potremmo sintetizzare nella formula del *Dubito ergo sum*.

⁵³⁸ p. 231.

⁵³⁹ p. 238.

Non sono io a coniare l'espressione ma Schoentjes, che sottolinea come la forma ironica coincida, nella letteratura del XIX secolo, con lo sviluppo di uno scetticismo che andrà sempre più a braccetto col positivismo. Il paradosso è solo apparente, ché un dubbio generalizzato pare insidiare tutte le forme del sapere e del vivere sociale. Dal credito pare sia diventata inscindibile la critica. A questo dubbio, a questa *possibilità* di ribaltare l'assiologia di riferimento (che è concetto profondamente diverso dal ribaltamento realizzato) diamo il nome di ironia:

«*Dubito ergo sum. C'est par le truchement de la raison que l'ironie rejoint la sagesse, et la mise en question permanente qu'elle réalise a été d'autant plus appréciée qu'elle trouvait sa place dans la tradition rationaliste française.*»⁵⁴⁰

Proprio a partire da quest'ultima affermazione, sulla tradizione razionalista francese, mi pare di un certo interesse fare una osservazione d'ambito storico-letterario, relativamente al fatto che è riconoscibile una propensione alla chiusa ironica nella linea del romanzo italiano post-manzoniano.

Prima, tuttavia, bisogna tornare sul valore e sul significato che, in questo contesto, assume la figura dell'ironia.

Basterà, in effetti, con astrazione ulteriore, completare la definizione ricostruita da Schoentjes⁵⁴¹ che, rifacendosi a una distinzione già proposta da Douglas C. Muecke, imposta il suo studio sullo scarto tra *ironia verbale* e *ironia di situazione*. Con la precisazione che alla lunga tradizione del primo termine si oppone la storia recente della seconda accezione⁵⁴². E con una conseguenza, tra le altre, ossia che nel primo caso il ribaltamento del significato è un fatto esplicito e riconoscibile nel testo – ammessa la condivisione del contesto di realtà tra emittente e destinatario – nel secondo caso l'ironia potrebbe non essere affatto evidente e, anzi, passare in secondo piano:

« (...) l'ironie de situation semble moins intentionnelle, puisqu'elle découle d'un *agencement* des événements (...)»⁵⁴³ (corsivo mio)

⁵⁴⁰ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, cit., p. 252.

⁵⁴¹ Partendo da uno schema a quattro distingue sul piano dialettico (l'ironia socratica e l'organizzazione del testo per domande); sul piano retorico (la figura vera e propria del ribaltamento); sul piano drammatico (l'ironia di situazione); sul piano estetico (il meta-discorso, l'autore che giudica la sua opera, situazione tipica del romanticismo). Cfr. cit., pp. 22-27.

⁵⁴² *ibidem*, pp. 48-50.

⁵⁴³ *ibidem*, p. 25.

Non solo : l'ironia potrebbe non essere l'intenzione del testo ma semplicemente un dato di fatto, un effetto di contrasto che si genera dall'aver affiancato significanti o significati opposti, il segno *più* inaspettatamente accanto al segno *meno*.

Si tratta dunque di intendere l'ironia non solo come figura dell'*elocutio* ma prima di tutto come figura della *dispositio*. Ed è precisamente questo il passo ulteriore che facciamo compiere al discorso di Schoentjes, che era arrivato fino a parlare di ironia come giustapposizione di elementi in opposizione ma uniti da un rapporto di simmetria.

Proprio perché ci stiamo occupando di modelli di costruzione di coerenza del testo (ché così abbiamo inteso il concetto di *clôture*) dal nostro particolare punto di vista ha il più grande rilievo l'organizzazione del materiale (*agencement*, appunto, da intendersi ad ampio raggio: del *plot*, del fuoco narrativo, del tempo etc.).

Nel caso del primo modello di questa tipologia abbiamo parlato di diacronia, abbiamo cioè voluto sottolineare che il senso del testo si costruisce per accumulo, per successione e per ridondanza (si pensi ancora a come funziona *Pierre et Jean*). Senso a cui l'immagine finale darà una cristallizzazione.

In questo secondo modello ha rilievo maggiore il fatto che lo scorcio finale del testo è capace di imporre un equilibrio perfetto tra le due opposte istanze, eventualmente ribaltando il senso diacronico con un repentino cambio di prospettiva (*I Malavoglia*). Ora, capovolgendo la prospettiva, affiancando gli opposti, mettendo in discussione il senso giocando sulla frizione dei contrari, non si fa altro che organizzare il materiale secondo un principio ironico. E' in questo modello più che in quello precedente che l'uscita in sordina propria di molto romanzo realista-naturalista – fin dalla *croix d'honneur* di Homais - assume sul piano del significato una portata enorme, giacché sarà proprio il significante banale a far esplodere nel testo il contrasto di opposti: la gravità delle riflessioni di 'Ntoni *versus* la concreta quotidianità di Rocco.

Cosicché, la chiusa banale dà estremo peso, nel bilanciamento delle istanze, proprio alla fine e alla sua capacità di ribaltare il senso possibile (*I Malavoglia*), di non dare ragione né all'uno né all'altro o darl ad entrambe le parti in gioco (*Padri e figli*), di scegliere per l'irrisolutezza, di affermare, insomma, un compromesso. Nel secondo modello, il momento della fine è dunque il momento della compresenza, della contestuale validità o della negazione dei fronti opposti: non è un caso se molto spesso le chiuse di questo tipo si risolvono in domande finali, più o meno retoriche (da quella di Frédéric che suona quasi come una *boutade*, agli interrogativi esistenziali di Anna e di Levin, a quella domanda speranzosa del narratore di *Padri e figli* e, a pensarci bene, a

tutti gli interrogativi ancora aperti de *I promessi Sposi!*). A riprova del fatto che sono piuttosto le **figure della negazione** e del dubbio a siglare questi sistemi di chiusa. Il secondo è dunque un modello in cui maggior peso ha la sincronia finale delle tendenze alternative e in contraddizione. Modello da identificare perciò con la figura dell'**ironia**. Ma anche, modello **debole**, dove il testo non si schiera, non prende posizione, dà libertà di voce a fronti opposti e non sceglie. Laddove nel primo tipo l'effetto di stabilità nasceva da una figura d'accumulo di dati coincidenti, un conglomerato di costanti, nel secondo tipo compaiono, alla fine, informazioni opposte. L'effetto è quello di lasciare al destinatario la ricostruzione ermeneutica e l'eventuale elaborazione di un senso. A meno che quest'ultimo non si adatti volentieri all'indeterminatezza del senso, sola verità ultima del testo.

E veniamo a questo punto alla questione che si poneva sopra, relativa a una specificità italiana della chiusa ironica.

Già l'analisi del romanzo manzoniano, riproposta ad altezze diverse di questo studio e da prospettive di volta in volta più specifiche, dovrebbe aver mostrato una sensibilità del romanzo italiano per questo genere di soluzioni che non risolvono, equilibri perfetti tra il *sì* e il *no* a un certo mondo di valori. Formazioni di compromesso.

Da *I Promessi Sposi* a *I Malavoglia*, e, nei modi che abbiamo visto, al *Mastro don Gesualdo*, il romanzo italiano pare segnato da questa incapacità a chiudere con chiave diversa da quella della disillusione, della rimessa in discussione critica di tutto un sistema. E, non a caso, anche la chiusa forte (e certamente non ironica, nel senso che abbiamo detto) de *I Viceré* è però tutta nel segno del cambiare tutto per non cambiare niente, ovvero del compromesso pienamente affermato. Si direbbe che il realismo italiano⁵⁴⁴ manchi di quella componente propositiva che fermenta, invece, nel naturalismo francese e che accanto a chiuse come quella de *La Bête humaine*, lascia spazio all'alba di *Germinal*, al braccio proteso del piccolo Charles alla fine de *Le*

⁵⁴⁴ Certo, il discorso che sto facendo deve tener presente anche il fatto che la nostra tradizione nazionale è infinitamente più limitata rispetto ad altre letterature nazionali. Questo fatto implica una duplice considerazione. Da una parte ci sarebbe da chiedersi se proprio l'esiguità non sia effetto di una tale sfiducia razionale nel progresso; ribaltando il ragionamento, però, potrebbe essere proprio l'esiguità dei numeri a indurci erroneamente a una facile generalizzazione. Asor Rosa scrive: «Il romanzo italiano di qualità è sempre un unicum. Perciò non si può scrivere la storia del “romanzo italiano” ma solo la storia dei “romanzi italiani” (o per meglio dire, di alcuni fra essi) », *La storia del romanzo «italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il Romanzo*, cit., vol. III, p. 254.

Docteur Pascal. Certamente, agli albori dello Stato unitario la realtà italiana è ancora estranea a quell'industrialismo e a quella urbanizzazione che costituiscono il presupposto del progresso scientifico e che in Francia offrivano terreno fertile al trasferimento del metodo sperimentale all'arte, al progetto di rinnovamento sociale mediato dalla letteratura. Ma, ancor più radicalmente, la tradizione di secolari differenze regionali, civiltà ancora arcaiche, realtà sociali arretrate e diverse che la nuova struttura burocratica e centralizzata non saprà cementare e immettere nello Stato come forza attiva, troveranno espressione in un regionalismo di denuncia che non saprà trasformarsi in progetto. Prevale nella nostra esperienza nazionale la volontà di smascherare falsi miti, la critica a strutture sociali e culturali preesistenti. E manca, tuttavia, la fiducia razionale nel progresso, l'illusione di un miglioramento della condizione umana collegata all'idea di nuove conquiste tecnico-scientifiche, la prospettiva della mobilità sociale. Non sarà un caso se il romanzo di formazione "all'italiana" avrà esiti sempre abbastanza deludenti (Renzo ma anche Gesualdo), se i figli falliscono sempre nel processo di rimessa in discussione radicale del sistema dei padri ('Ntoni, e poi – come si vedrà tra breve – Amerigo e Filusella nel romanzo di Pratesi).

La denuncia portata avanti dal realismo nostrano resta su un piano squisitamente ideale, non sa né vuole diventare proposta politica: Manzoni aveva già rinunciato al romanzo come sede credibile di una progettualità e aveva scelto, semmai, per il *reportage* di denuncia (*La storia della colonna infame*⁵⁴⁵). Con Verga, De Roberto, Capuana (e Pratesi, De Marchi, Deledda) la condizione miserabile dell'individuo del loro tempo perde di specificità e diventa immagine della condizione umana di sempre, sospesa tra demonizzazione del vecchio e incapacità del nuovo, tra critica e rimpianto, in bilico tra il sì alla denuncia e il no al cambiamento.

⁵⁴⁵ Ma, com'è noto la parola "Fine" non appare alla conclusione del romanzo nell'edizione del 1840, bensì all'ultima pagina del processo agli untori, la *Storia della Colonna Infame* appunto, che veniva così a fare tutt'uno con la *fiction*, inserendo Manzoni in quella «corrente inquisitoriale del grande romanzo moderno, da Stendhal a Dostoevskij». Cfr. G. Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 129-131. La recente edizione curata e commentata da Salvatore Silvano Nigro recupera la "contestualità" delle due opere, proponendole una di seguito all'altra ed evidenziando il rimando interno anche iconografico (le illustrazioni del Gonin che corredevano il testo siglano la fine del romanzo con un interno domestico mentre, subito di seguito, aprono la prima pagina dell'inchiesta con una casa in macerie). Nigro parla di "indispensabilità" del secondo testo al progetto narrativo del primo: una letteratura che sfida l'errore. ID., *I tre romanzi*, in A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 2002, a c. di S. S. Nigro, vol. II, t. secondo, p. XII-XIII.

Valga a questo proposito un ultimo esempio, scelto non soltanto tra quei testi che, sempre considerati minori e trascurati un po' dalla critica, meriterebbero ben altra valorizzazione, ma scelto anche quale campione – nel cuore dell'esperienza verista – della migliore eredità manzoniana, atto di denuncia conflittuale, antitetica e contraddittoria.

Nel romanzo di Pratesi, *L'eredità* (1889), si racconta la storia di un contadino, capace e avido, Stefano Casamonti, che, dopo aver malvolentieri liquidato i fratelli di una magra eredità paterna, abbandona il campo natio e si trasferisce con moglie e due figli in un poggio vicino al cimitero preso in affitto dal fratello Nando, vinaio in città. Dei due figli, il più giovane, Amerigo, si abbandona a una vita di vizi: fannullone, lascivo, si trascina di giorno e si snerva nella fornicazione di notte, fino a che, lasciata la casa paterna per andare in città a fare il protetto di una *maîtresse* di bordello, finisce accoltellato in una rissa e muore all'ospedale. Mentre Filusella, il fratello maggiore, destinato al mestiere di becchino dell'adiacente camposanto si ammazza di lavoro, si dedica alla terra e mette su famiglia. E intanto Stefano Casamonti aspetta avidamente la morte del fratello Nando per arricchirsi con l'eredità. Le stesse rapaci speranze covano la Beppa, amante di Nando e Gustavo, loro figlio naturale. Morto il vinaio, senza lasciare testamento, il portafoglio con il piccolo tesoro non si trova. Stefano e la Beppa si accusano reciprocamente e finiscono in prigione, ma la legge nomina Stefano erede diretto. Dopo aver venduto tutto, il contadino ritrova portafoglio e testamento nell'imbottitura di una sedia: brucia il pezzo di carta e comincia a fare profitto del maltolto. Ma Gustavo, che non si è mai rassegnato alla perdita dell'eredità paterna, gli tende un agguato e con una combriccola di amici lo lascia morto stecchito, il portafoglio addosso. Si va al processo e l'avvocato, in una lunga, grottesca e infamante arringa, prova la malafede del defunto e l'innocenza di Gustavo, mentre Filusella inghiotte lacrime amare:

«Più ci pensava, e più si sentiva di non poter proprio dir nulla che valesse a giustificare suo padre. Dicendo che suo padre una sera il portafoglio l'aveva trovato nell'imbottitura del seggiolone, era probabilissimo che l'avrebbero creduta una fiaba; o anche prestandogli fede, che forse con questo veniva a scusare suo padre dell'esserselo il portafoglio zitto zitto intascato, distruggendo un documento che attestava in ben altro modo la volontà del fratello? Inoltre con una simile affermazione non veniva a

denunziare se stesso di essere stato complice di suo padre, quando invece poteva dare a credere d'ignorare ogni cosa? E perciò taceva, ma con suo estremo dolore.»⁵⁴⁶

Il tribunale, alla fine, lo riconosce erede diretto. Ma ecco la ressa degli zii che accorre a chiedere ciascuno la sua parte. E Filusella, nella vana speranza di salvare qualcosa di quella roba (comprata anticamente alla chiesa), ci rimette invece tutto per pagare un avvocato approfittatore.

Il romanzo si risolve in un andirivieni tra rappresentazione disincantata del mondo contadino, ormai corrotto dalla vicinanza della città (di cui è indiscusso simbolo il portafoglio, «le belle occasioni che la città porge ai guadagni») e un vagheggiamento della natura e delle sue leggi consolatorie (non a caso Amerigo, prossimo alla morte, si commuove al «mormorio di ruscelli allegri tra l'erbe verdissime, e il fumo dei casolari saliva nella pace del cielo... »⁵⁴⁷) Da un lato il cinismo rapace che governa i rapporti umani non è mai stemperato, una soperchieria non ne scongiura una successiva, dall'altro però la natura è tutt'altro che incoercibilmente idillica⁵⁴⁸ :

«Dove il muro s'abbassa, ecco aprirsi la campagna in vario prospetto, e gli ulivi imbiancar le pendici, i cipressi nereggiare attorno le ville secolari, selvette di agili pini cantare al vento lassù al sole, nella bell'aria del colle, i tralci ridere e brillare effusamente esultanti nel piano, e la turrata città balenare lungi dall'alto come imperante ancora, nella sua maestà religiosa e repubblicana, il vago paese: poi la via romana si perde deserta fra quelle crete aride *quasi vi fosse passato a desolarlo uno di quei demoni cornuti dall'ali di pipistrello*, come il Signorelli dipinse nel duomo d'Orvieto. Tanta varietà e contrasto di toni e colori (...) danno a 'sta campagna un incanto che altrove non si ritrova: un incanto quale avrebbe una musica indefinibile dove la giocondità fosse immedesimata con *una tristezza di morte*.»⁵⁴⁹ (corsivo mio)

⁵⁴⁶ M. Pratesi, *L'eredità*, Milano, Bompiani, 1965, p. 221. Le citazioni si intendono riferite a questa edizione.

⁵⁴⁷ p. 152.

⁵⁴⁸ Sorta di pausa teorica sulla natura violenta è l'episodio del falco, che Stefano ucciderà sadicamente: «(...) tutti gli animali essendo governati dal medesimo istinto di conservazione e riproduzione, ha ciascuno da mandare innanzi, a spese dell'altro, una propria importantissima azienda nella fabbrica universale dell'appetito, e ciascuno, nella misura s'intende del suo potere e dei suoi bisogni, è obbligato a essere feroce», p. 82. E poi, ancora modelli dal mondo animale: contro il figlio che ha tralignato Stefano dice di non volerlo più riconoscere: «“D'altronde”, egli diceva, “non avete visto i rondoni come fanno co' loro figliuoli? Appena hanno messo l'ali li buttano giù dal nido, e che volin via dove vogliono! (...)”», p. 121.

⁵⁴⁹ pp. 52-53.

Corruzione e morte sono già iscritte nella bellezza della natura, pronta sì ad accogliere nel suo alveo rigeneratore, ma non senza un ghigno beffardo: la straordinaria dovizia con cui Stefano fa germogliare la terra che, perfino in quegli anfratti sterili fra il cimitero e la casa, pare benedetta da un generoso concime:

«(...) in quel limite il caso aveva voluto che fossero seppellite alcune delle lingue più operose del luogo.»⁵⁵⁰

Sono le male lingue che ingrassano la terra di Stefano⁵⁵¹ e che, in uno scorrere di fluidi salmastri sotterranei, dai loro tumuli silenziosi fanno spuntare germogli di patate!

«Ammiriamo dunque anche in questo fenomeno il provvido magistero della sapientissima natura che non produce nulla d'inutile, riconosciamo anzi che tutto è infinitamente benefico, tutto è prezioso nell'universo.»⁵⁵²

L'ironia pittorica è esplicitamente bonaria, la natura stessa è una formazione di compromesso e Filusella, becchino e agricoltore, ne è l'incarnazione umana. Personaggio dimidiato, irrisolto tra morte e vita, fosse cimiteriali e rigoglio della natura. Un'ambiguità che si fa lacerazione e paralisi alla fine, quando in tribunale soffre e non sa che fare, avrebbe bisogno della confessione e del perdono – avrebbe bisogno di mutare la “normalità” delle cose - ma cinicamente sceglie per l'ipocrisia – sceglie per continuare secondo vecchi schemi: tace la verità «ma con estremo dolore». Un'ambiguità di comicità e amarezza nella chiusa:

«Onde Filusella spesso ripeteva a' suoi figliuoli: “Se volete far bene, non dovete mai comprar roba di chiesa!”

Ma che cosa potevano essi comprare, se Filusella morendo non lasciò loro che la zappa del beccamorti? e insieme la raccomandazione di non desiderare troppo le ricchezze e le eredità, e di andar

⁵⁵⁰ pp. 203-204.

⁵⁵¹ La maldicenza è un tema ricorrente nel romanzo. Quando Giovanna, madre di Filusella e Amerigo si reca in città per vedere coi suoi occhi a cosa sia ridotto il figlio più giovane, sentite parole orrende sul conto di Amerigo, si torce dal dolore: «La buona donna ignorava quanto faccia pro e quanto sia grato l'aggiungere qualche cosa a ciò che si dice: non si sarebbero avute le magnifiche e grandi epopee senza questa dote stupenda per cui, nel lievito delle lingue umane, i fatti si tramutano, s'ingrandiscono, divengono più ridicoli o più atroci o più portentosi, tanto perché la gente abbia ragione di stupire, di ridere, d'esaltarsi, d'inorridire o di fremere, con più gusto...», dove è già presente l'idea della lingua che feconda, che fa lievitare, che “dà sale”, cfr. p. 110.

⁵⁵² p. 204.

sempre per la via retta, che è la più liscia: quella in cui sono pure *possibili tutte le umane tribolazioni, fuorché le due che turbano più giustamente la serenità della vita, e sono la colpa e il rimorso.* »⁵⁵³
(corsivo mio)

Alla banalizzante raccomandazione da mangiapreti – quasi Filusella sia costretto a restar fedele a un'immagine pubblica di sé, obbediente a una morale spiccia e cinica - segue la raccomandazione più autentica, dettata meno da moralismo che da un sano e naturale senso pratico – ché si vive male a soffrire di rimorso – lasciata ai figli quale unica eredità su cui contare, insieme con gli arnesi del lavoro. Le parole di Filusella sulle «umane tribolazioni» riecheggiano scopertamente quelle della Lucia manzoniana, ma un po' anche quelle di Renzo Tramaglino, quando prova a tirare il sugo della storia. Si ripete quell'ambiguità disincantata tra voler credere a un messaggio costruttivo sul mondo – tutto laico oramai - e uno invece tutto pessimistico e cinico. Filusella è il personaggio più irrisolto e l'unico che campa fino alla fine del romanzo: gli altri personaggi, per scelte più radicali di attacco alla vita (Stefano e Nando), di sottomissione (Giovanna, madre di Filusella) o di ribellione (Amerigo) verranno indistintamente puniti con la morte, nel cui segno il romanzo si era aperto⁵⁵⁴ e nel cui segno ora si chiude:

«E d'allora in poi il cimitero s'estese tanto che oggi la pace dei tumoli erbosi ricopre anche il luogo dove sorgeva una volta la casa dei poveri discendenti del forte Maragaritone, terrore un tempo di Firenze e dei Fiorentini.»⁵⁵⁵

4.3 Il modello 'ironia'

Come si è già fatto per il primo modello della nostra tipologia, si può tentare ormai di sintetizzare in uno schema il nuovo paradigma:

⁵⁵³ p. 224.

⁵⁵⁴ Il romanzo si apre con la morte del progenitore della razza Casamonti, Margheritone, all'origine di un'altra disputa per questioni d'eredità. C'è in effetti una dinamica ciclica evidente nel romanzo – che chiude ricordando proprio Margheritone - da riconnettere al tema della natura come distruzione e rigenerazione.

⁵⁵⁵ p. 224.

| MODELLO B | |
|---------------------------------|----------------------|
| L'IRONIA | |
| CHIUSA DEBOLE | |
| SDOPPIATO | SOSPESO |
| <i>L'EDUCATION SENTIMENTALE</i> | <i>I MALAVOGLIA</i> |
| <i>ANNA KARENINA</i> | <i>PADRI E FIGLI</i> |
| <i>TORMENTO</i> | <i>L'EREDITA'</i> |

Nello schema ritroviamo le situazioni che abbiamo illustrate sopra, quelle in cui il testo rinuncia a una chiara presa di posizione – solo in questo senso si parla di *clôture debole* - e costruisce effetti di contrasto che impongono al destinatario l'assunzione di responsabilità della chiusura del senso.

Tali effetti si producono a partire da due distinte organizzazioni della materia del discorso:

- quella del finale **sdoppiato**, che propone due distinti finali, opposti e affiancati, validi entrambi e che perciò, potenzialmente, si neutralizzano a vicenda (con la specificità *organica* di *Anna Karenina* che estende la bipartizione a *tutta* la trama);

- quella del finale **sospeso** in cui l'ultimo passaggio di testo, proprio alle soglie della chiusa, ha una portata semantica di particolare rilievo in quanto capace di ribaltare l'ordine delle cose, di contraddire il significato fin lì sedimentatosi, ovvero di avanzare esplicitamente una sintesi di chiaro compromesso: è ciò che avviene nella chiusa di *Padri e figli*, così come nella chiusa di ispirazione tutta manzoniana del romanzo di Pratesi.

In entrambi i casi è la dispositio, la giustapposizione dei contrari in un punto specifico e rilevante del testo, secondo un montaggio che abbiamo definito **ironico**, a dichiarare la sospensione di giudizio, il perfetto equilibrio tra istanze in lotta. La

compresenza degli opposti sospende il senso imposto dal testo e realizza meglio il progetto di una letteratura anti-pedagogica, in cui il lettore senta più forte la responsabilità di chiudere il significato delle figure.

La differenza starebbe, insomma, in una organizzazione della materia che favorisce o meno l'esplicito coinvolgimento del lettore. L'attuazione del testo da parte del destinatario essendo una delle due irrinunciabili facce di ogni comunicazione letteraria, il punto non è *se e quanto intensamente* il lettore venga chiamato in causa (per cui nel primo dei nostri modelli sarebbe meno coinvolto nell'elaborazione finale del senso), bensì quanto questi venga fatto *consapevole* del ruolo giocato nella definizione del senso, nel processo di sintesi. A questo scopo un modello instabile, oscillante (*I Malavoglia*) è evidentemente più efficace di uno stabile (*Pierre et Jean*).

Si poneva cioè un problema di duplice consapevolezza, da un lato quella del testo relativa all'impossibilità di una lettura meno che relativista del mondo, dall'altro, quella del lettore che doveva prendere coscienza del proprio ruolo attivo nell'interpretazione del mondo. E pertanto bisogna ammettere che solo con difficoltà il laboratorio naturalista riuscì a dare corpo alla pretesa rinuncia a concludere: assunta a bandiera dalla poetica naturalista francese (e di lì, europea) essa ha mirato spesso a un falso bersaglio, puntava cioè a restituire il narrato al fluire del narrabile, cioè alla vita fuori dal testo. Pochi si inoltrarono fino alle radici della questione che stavano ponendo, pochi vollero correre il rischio di non risolvere lo scontro dei sistemi che agiscono nelle profondità del testo, pochi osarono un *agencement* della materia che riuscisse a dare corpo alla sospensione di ogni giudizio per mettere il lettore di fronte alle proprie responsabilità, concretamente pochi intesero la vera portata della "banalità" della chiusa flaubertiana e, come si è cercato di mostrare, Flaubert stesso non ne realizzò fino in fondo le enormi potenzialità e questo per ragioni che hanno a che fare con la bivalenza del progetto flaubertiano di un autore invisibile eppure onnipresente.

Corollario di queste osservazioni il conto in cui, come interpreti, dobbiamo tenere la questione delle passioni nel testo e le reazioni affettive indotte nel destinatario, giacché a parlare sarà proprio la reazione a caldo del lettore che, se ha seguito il programma, porterà più o meno alla luce, attraverso il proprio immediato appagamento ermeneutico o, viceversa, per un sentimento di tensione e di *quête* ancora in atto, la *consapevolezza* del ruolo che gli viene riconosciuto nella realizzazione dell'opera.

Quanto, messe così le cose, si possa comunque parlare di progetto anti-pedagogico è difficile dirlo, giacché il testo si offre sempre e comunque come un programma da attuare anche quando sceglie l'*agencement* meno vincolante possibile: nel più recente caso di *The French Lieutenant's Woman* (1969) di John Fowles non si fa che moltiplicare i programmi possibili⁵⁵⁶. Per quanto ovvio sia ribadirlo, il testo è comunque il soggetto agente della comunicazione: ogni effetto è prodotto *dal* testo *per* il suo lettore.

5. La luna nel pozzo: crisi del pregiudizio teleologico

Nell'orizzonte del naturalismo, la sperimentazione verso l'apertura della forma resta vivace e segue percorsi molteplici. Non soltanto il finale viene idealmente proiettato dentro il *continuum* indistinto della realtà fuori dal testo (nei modi cui abbiamo più volte fatto cenno), ma il *plot* stesso subisce un processo di disgregazione che tende a neutralizzare la consequenzialità narrativa per somigliare meglio alla casualità del reale.

La presa di distanza da una fiducia nella naturale comprensibilità del reale, lo straniamento rispetto all'assunto che, ancora fino a Balzac, riconosceva al romanzo la capacità di elaborare percorsi di significato a partire dalle nostre vite, si affermano proprio mentre (e, paradossalmente, proprio *perché*), in parallelo, il positivismo in letteratura promette nuove e ottimistiche strade alla conoscenza, organizzazione e comprensione della realtà.

In tutto ciò il *pregiudizio teleologico* ha un ruolo fondamentale: ad essere messi in discussione – dalla cultura proto-industriale, dai suoi mezzi di produzione e dalla divisione del lavoro, dallo scientismo, dal darwinismo e dal XIX secolo *tout court* - sono i fondamenti antropologico-culturali della tradizione occidentale per cui il percorso del singolo individuo sempre più difficilmente appare inscritto in una successione di eventi significanti *in vista del tutto*, in vista, cioè, di una fine che riempia di senso tutto ciò che viene prima, di un *telos* che dia ordine al *chaos*.

Portando questi temi all'attenzione della critica, nel suo pionieristico saggio *The Sense of an Ending*⁵⁵⁷, Frank Kermode esplorava le relazioni della scrittura romanzesca con arcaiche concezioni del caos e della crisi mostrando come l'uomo abbia

⁵⁵⁶ Per un'analisi della chiusa cfr. A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, cit.

⁵⁵⁷ F. Kermode, *Il senso di una fine*, cit.

ostinatamente imposto le sue *fictions* sulla faccia dell'Eterno, realizzando nella scrittura il bisogno di rivelazione estrema, di quell'apocalissi che fa coincidere senso e fine. Nella struttura narrativa di tutta la tradizione letteraria occidentale, a cominciare dal mito, la fine si staglia, così, come elemento essenziale nella significazione di ogni racconto: rende possibile un inizio illuminandolo a posteriori, impone un significato complessivo ai singoli eventi raccontati, ne svela la logica e la pregnanza significativa interna. E' stato il mito per primo a mostrarsi, secondo Kermode, strumento ermeneutico capace di pervenire senza mediazioni all'elaborazione di modelli di lettura del mondo coerenti e significanti, predisponendo meccanismi di immediata realizzazione di quell'armonia tra inizio e fine di cui l'uomo ha bisogno per giustificare il suo irrompere "nel mezzo", *in mediis rebus*. Su questa linea hanno proseguito i testi sacri, che collocano l'uomo all'interno di un processo temporale che assegna a ogni evento un senso in funzione del tutto.

In questa prospettiva, il modello di mondo ricostruito dal *plot* romanzesco ha qualcosa a che fare proprio con quello delle dottrine religiose – in particolare di quella giudaico-cristiana – oltre che con il mito. Proprio come avviene nel romanzo, si dà lì una rappresentazione dell'uomo in transizione, che attraversa il caos del presente, che affronta la crisi, per arrivare a una fine significativa⁵⁵⁸. Il *plot* narrativo – come lo stesso testo biblico - rappresenta lo spazio dilatorio tra un inizio e una fine in concordanza reciproca: «La fine cambia tutto – dice Kermode – proiettando gli episodi della *Genesis* nella luce escatologica dell'*Apocalisse*».

La narrativa corrisponderebbe dunque a un modo di gestire e costruire il tempo umano, quel poco che ci è dato di vivere, e il *plot* non sarebbe che la logica interna del discorso della mortalità. Più si indaga sui problemi della fine, dunque, più appare indispensabile collegarla ai problemi della fine della vita umana⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Da questo punto di vista Paul Ricoeur, nella lettura che ha fatto del saggio di Kermode, ha osservato che la *Bibbia* realizza la congruenza stessa tra Libro e Mondo e che ogni intrigo letterario si configura come «una sorta di miniatura del grande intrigo che congiunge l'*Apocalissi* alla *Genesis*», e condivide il sospetto avanzato da Kermode per cui la *fiction*, in quanto consapevole *finzione* della fine, assolve a un bisogno di consolazione di fronte alla morte. Cfr P. Ricoeur, *Temps et récit*, cit., vol II, p. 45.

⁵⁵⁹ Condizione indispensabile di ogni testo artistico è il momento della delimitazione, degli inizi e dei finali che strutturano l'opera d'arte entro "spazi discreti" dei quali la vita è sprovvista. Proprio perciò il testo artistico ha il potere di suscitare un processo di comprensione della realtà. Anche Yuri Lotman, che si è a lungo interessato al problema dell'inizio e della fine dei testi in relazione all'inizio e alla fine della vita, scrive: «Il problema puramente letterario del finale ha un analogo nelle realtà nel problema della

Sempre esattamente a metà, senza alcuna conoscenza diretta delle proprie origini né di quella che sarà la sua fine, l'essere umano è all'eterna ricerca di qualche equivalente immaginario della sanzione estrema che darà un senso alla sua esperienza. Walter Benjamin dirà che «La vita di un uomo assume per la prima volta una forma tramandabile al momento della sua morte»⁵⁶⁰, analizzando le implicazioni teoriche di una osservazione diffusa nella saggezza popolare secondo cui il senso della vita si rivela solo al momento della fine. Dal letto di morte, dalla “visione panoramica” del morente⁵⁶¹, proviene l'autorità dell'interpretazione e il dovere di trasmetterla. E, puntualmente, in molti romanzi ottocenteschi le scene dal letto di morte costituiscono i momenti chiave della trama, che riassumono in prospettiva significativa e trasmettono un'eredità morale⁵⁶².

Kermode non può sottrarsi: la più grandiosa sfida artistica che ha espresso questa tensione umana volta a dominare la morte e darle un senso è la *Commedia* di Dante, *summa* di tutte le catabasi di cui la letteratura ha raccontato, proprio «nel mezzo del cammin di nostra vita».

A partire dalla prospettiva dei modelli sacri il *corpus* smisurato della produzione narrativa ottocentesca sembra la testimonianza di un'angoscia segreta per la perdita di trame orientate in senso provvidenziale⁵⁶³. E' diventato necessario ricostruire le storie, da quando non ci si può più rifare a un archetipo narrativo di carattere sacro in grado di organizzare e di razionalizzare il mondo complesso dell'esperienza. E' questo l'esito di un lungo processo di secolarizzazione, iniziato nel Rinascimento e consolidatosi durante l'Illuminismo, per cui vengono a cadere le trame, per così dire, “rivelate”, una volta così

morte. L'inizio-fine e la morte sono indissolubilmente legati alla possibilità di comprendere la realtà della vita come qualcosa di sensato. (...) In maniera simile a come il concetto di vita è legato alla realtà, l'idea di testo *versus* confine del testo è indissolubilmente congiunta a quella di vita *versus* morte. », cfr. *La cultura e l'esplosione*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1993, 199-200.

⁵⁶⁰ In questo saggio Benjamin riflette intorno alla natura dell'autorità del narratore, e registra come il romanzo non sia più che una profezia del declino dell'esperienza: rispetto a un 'narratore' che assumeva i suoi materiali dal vissuto e li trasformava in patrimonio collettivo dei lettori, il 'romanziero' della modernità si è come tirato in disparte affidandosi alla vita ricordata, poiché la rapidità dei mutamenti storici annienta ciò che è necessario ad accumulare esperienze per il futuro.

⁵⁶¹ Cfr. G. Poulet, *Bergson: le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition*, in *L'espace proustien*, cit.

⁵⁶² E, del resto, queste sono le funzioni della fine in senso classico.

⁵⁶³ P. Brooks, *Trame...*, cit., pp. 40 sgg.

essenziali per l'inclusione del tempo storico in quello dell'eternità. E ciò spiegherebbe anche quell'ossessione di tutta la cultura ottocentesca per la genealogia, le origini, l'evoluzione da cui nascono i grandi cicli romanzeschi di Balzac e di Zola.

E tuttavia è vero anche il contrario: è proprio nella seconda metà del secolo XIX che si fa consapevole il sospetto verso le trame, quell' "illusorietà imposta" di cui parla Maupassant nella celeberrima *préface*, il rischio che appaiano come sistemi solo arbitrariamente legati al tempo e alla casualità.

A venire gradualmente meno, tuttavia, non è tanto la fiducia che il romanzesco possa fornire modelli di comprensione e di organizzazione del reale, quanto il modello teleologico in sé: come abbiamo visto nelle pagine precedenti, a crollare è, prima di tutto, la stabilità della conclusione narrativa. Poco a poco dalla frana sarà eroso l'intero *plot*.

Non più trame intese come sviluppo, bensì, sempre più, giustapposizione di episodi o eterno ritorno. Serialità aperta, a cui gli episodi possono cioè sempre sommarsi, ma anche sottrarsi; ciclicità chiusa, per cui ogni fine ricomincia daccapo la serie. La rinuncia ai paradigmi di chiusura immetterà al cuore del testo la crisi permanente; la *clôture*, la coerenza formale si identificherà nel principio seriale o, nell'eterna peripezia. Parrebbe, così, che nella coazione a ripetere il romanzo riesca ad assolvere al meglio alla funzione di moderno modello del mondo.

L'archetipo di questo modello per tutto il secondo Ottocento sarebbe, ancora una volta, un romanzo flaubertiano, l'ultimo, postumo, incompiuto *Bouvard et Pécuchet* (1881), *progetto* di romanzo in cui la rinuncia allo sviluppo come motore della trama in vista di un *telos* corrode tutto il sistema del *plot*. E non basta più il segno straniato della comicità a leggere un tale capovolgimento (come poteva essere per il *Tristram Shandy*, circa un secolo prima), ma anzi, nella *bouffonnerie* ha sede un amaro e disincantato, moderno e iper-realistico modello del mondo. Ed è notevole – e allo stesso tempo desolante - che l'esperimento non venga portato a compimento ma che la fine venga solo preventivata. Tra le carte dell'autore si predisponeva la conclusione dell'opera:

«Ils n'ont plus aucun intérêt dans la vie.

Bonne idée nourrie en secret par chacun d'eux. (...)

Copier comme autrefois.

(...)

Ils s'y mettent .»⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1952, p. 987.

La giustapposizione di episodi si sarebbe dovuta chiudere con il ritorno all'inizio. Il modello avrebbe fuso il paradigma enciclopedico con quello ciclico.

Quasi come se alla fiducia nelle scienze positive, che attraversa tutto il XIX secolo, si opponesse un fantasma pauroso - l'ipotesi, per assurdo, di un mondo irrazionale, non riducibile a ordine - *Bouvard et Pécuchet* propone un fallimentare progetto di divisione specialistica del lavoro che finisce per negare i presupposti stessi del positivismo, trasformandolo, esso pure, in uno stereotipo insignificante. Così l'incompiuto romanzo della maturità fa parte di quelle opere che hanno a bersaglio la "clôture de la culture":

«Bouvard et Pécuchet implique des listes, et la recherche d'un savoir impossible; chaque étude présuppose un but, chaque épisode est téléologique, et l'unification fictionnelle de l'ensemble se fait sur l'apparence d'une présupposition de progrès, au moins narratif, qui est immédiatement mise en question, voilée, divertie par le grotesque de l'entreprise des protagonistes. Le progrès affiché, exhibé, est vicié par le signifiant comique.»⁵⁶⁵

E tuttavia, proprio cucendo assieme tutti gli elementi eteroclitici il libro prende senso.

Non mi soffermerò oltre sul testo flaubertiano, precisamente perché quella fine che avrebbe coronato un progetto così concepito, restò solo un'intenzione. Anche se, magari con un po' di auto-ironia da parte di chi scrive, non si può non apprezzare la beffa giocata dal caso che sottrae, a quello che sarebbe stato il modello perfetto di clôture enciclopedica e ciclica, il suo sigillo irrinunciabile, la chiusa.

Eppure questa mancanza, lungi dall'essere paralizzante, consente anche una riflessione *in positivo*⁵⁶⁶. Quando diciamo, infatti, che la chiusa negata avrebbe coronato il progetto e, ancor più a monte, quando ipotizziamo che è proprio la rinuncia alla fine come *telos*, esito di uno sviluppo, a erodere tutto il sistema del *plot* e a trasformarlo in catalogo, stiamo, a pensarci bene, sottolineando ancora una volta la forza modellizzante della fine. Solo se avesse avuto una fine il romanzo incompiuto di Flaubert avrebbe avuto la forza di modello e tutto ciò che sta prima di quella chiusa avrebbe assunto un senso compiuto e non solo potenziale, la clôture come sistema di coerenza del testo sarebbe allora davvero stata perfetta.

⁵⁶⁵ C. Ippolito, *Critique du positivisme et fictions d'un gai savoir dans Bouvard et Pécuchet*, «Romanic Review», Jan-Mar 2000, vol. 91 iss.1/2, pp. 61.

⁵⁶⁶ Secondo Ippolito lo stesso testo, inteso come sistema esteticamente e cognitivamente interrotto, genera nel lettore un virtuale fecondo dubbio sulla natura effimera di tutti i sistemi chiusi che saturano l'orizzonte dei due copisti, cfr. *ibidem*, p. 67.

5.1 Una serie sempre disponibile: l'album

La natura stessa del principio seriale ammette l'aggiunta o l'estromissione dei suoi elementi, a qualsiasi altezza del testo, dal momento che in assenza di un principio teleologico di trama non sarebbe compromessa la produzione di senso. Finire allora potrebbe davvero coincidere con la semplice, brusca, banale interruzione, realizzando così la provocatoria ipotesi di Louis Aragon secondo il quale «finir ce n'est que se taire»⁵⁶⁷. E, d'altra parte, per il surrealista Aragon vale l'idea post-romantica di *informe*, per cui la casuale incompiutezza di *Bouvard et Pécuchet* potrebbe apparire fatto molto meno paralizzante di quanto abbiamo fin qui ammesso, se non addirittura fatale conferma della tenuta del principio seriale!

In effetti la *fin de siècle* è inequivocabilmente attratta da un modello speciale.

Philippe Hamon (in un contributo di prossima pubblicazione) segnala la *mise en abîme* del modello in questione nel romanzo che più di ogni altro ne ha realizzato l'ambizione, *L'Education sentimentale*:

«Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de –Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernrad (...) Un jeune homme de dix-huit ans, à long cheveux et qui tenait un album sous son bras, restait auprès du gouvernail, immobile.»⁵⁶⁸

Che cosa sia l'album che Frédéric porta con sé nel viaggio per fiume nessuno sa precisamente. Ma quell'album costituisce la chiave cifrata di lettura non solo di questo romanzo (che ora appare chiaramente e deliberatamente come una raccolta di episodi⁵⁶⁹) ma dell'aspirazione al Romanzo di quegli anni: la collana di episodi senza filo, la raccolta da sfogliare, da aprire a caso e richiudere a piacere. Una teoria estetica che da Flaubert passa dritta al Naturalismo e arriva fino a Mallarmé e che incarna istanze molto trasversali ai generi, se Baudelaire, presentando la sua raccolta di *Poèmes en prose*, scriveva all'editore Arsène Houssaye :

⁵⁶⁷ L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969, p. 96.

⁵⁶⁸ G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, cit., p. 2

⁵⁶⁹ E del resto, si sa, Flaubert rivendicò quanto poté la scelta di un componimento seriale, che si privava deliberatamente della “falsità di una prospettiva unificante”: basti ricordare la già citata lettera a Madame Rogers des Genettes, dell'ottobre 1879.

«Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout au contraire, y est à la fois tete et queue, alternativement et réciproquement, Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une *intrigue superflue*. Enlevez une vertebre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. (...)

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en *feuilleter*, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand (...) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt, d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musivale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la reverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (...)»⁵⁷⁰ (corsivo mio)

Il rimando alla strada, al brulicare di vita della Parigi di quegli anni non è casuale. L'estetica dei *tableaux juxtaposés*, frammenti dell'album del pittore dal vero, dell'impressionista, la collezione di schizzi e bozzetti, colonizza la letteratura dell'epoca facendo esplodere le forme diegetiche del romanzo come organismo autosufficiente oppure riconvertendole, alla dimensione dei grandi cicli come alla raccolta di racconti⁵⁷¹.

Se tendere alla suprema forma, perseguire la completezza, non risponde più alle ambizioni del romanzo bisogna allora che il romanzo risolva in modo nuovo la necessità di finire.

Le soluzioni, meglio saperlo, sono multiple.

Dallo spoglio dei testi sembra si possano evidenziare due soluzioni interne al principio seriale: una prima punta a riconfermare l'alternanza **reiterata** di moduli, una seconda impone una brusca **interruzione** all'accumulo.

⁵⁷⁰ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal et Poèmes en prose*, Paris, Le club des classique 1966, p. 327.

⁵⁷¹ Sulla tentazione del "bozzetto parigino" in Huysmans cfr. A. Guyaux, *Huysmans et le poème en prose: du récit court au "roman concentré"*, in J.- K. Huysmans : *la modernité d'un anti-moderne : actes du colloque international*, Naples, 7-8 mai 2001, Napoli, Orientale ed., 2003

Lungo il percorso di negazione della trama come sviluppo è ancora una volta il naturalismo a sperimentare forme di vero e proprio azzeramento della peripezia, così, nel primo dei due casi, raggiunta la fine e *immutata mutandis* (!), l'explicit si rivela un nuovo **incipit**.

Un caso di perfetta serialità ciclica è il romanzo di Huysmans, *A vau l'eau* (1882) che, in certo modo, porta a compimento il progetto flaubertiano di "condannare" lo sviluppo narrativo all'eterna ripetizione. Certo, su un testo di ben più corto respiro, eppure l'aspra rassegnazione è la stessa che sigla la denuncia flaubertiana nell'enciclopedica avventura dei due copisti.

Niente *plot* per questo breve romanzo, che si offre piuttosto come un catalogo sintetico dei passatempi di un ciclotimico. E questa definizione già ne mette bene in evidenza struttura e *clôture*.

Che si tratti di un testo tutto giocato sulla circolarità è denunciato dall'inizio, non solo perché il tempo è da subito scandito secondo il monotono ritmo della quotidianità («depuis le matin ...; Enfin la journée s'était terminée ...»⁵⁷²), ma anche sul più vasto raggio dell'alternarsi delle generazioni :

« (...) *de père en fils*, les Folantin étaient sans le sou; les annales de la famille signalaient bien à des dates éloignées, un Gaspar Folantin qui avait gagné dans le commerce des cuirs presque un million; mais la chronique ajoutait qu'après avoir dévoré sa fortune, il était resté insolvable.»⁵⁷³ (corsivo mio)

E, bizzarramente, il brevissimo romanzo dell'annalistica ricorda vagamente la struttura, organizzato com'è secondo il cadenzarsi delle stagioni, inverno-estate in alternanza continua. Guadagno e perdita sono iscritti nel patrimonio genetico dei Folentin. Desiderio e abulia.

«Puis, il eut, un beau matin, un réveil. Il lui sembla qu'il sortait d'une léthargie; le temps était clair et le soleil frappait les vitres damasquinées de givre; l'hiver reprenait, mais lumineux et sec ; M Folantin se leva, en murmurant : fichtre, ça pince ! il se sentait regaillardir. Ce n'est pas tout cela, il s'agirait de trouver un remède aux attaques d'hypocondrie, se dit-il.»⁵⁷⁴

⁵⁷² J. -K. Huysmans, *A vau l'eau*, in *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris, G. Crès, 1928, pp. 9-11. Tutte le citazioni dal testo si intendono riferite a questa edizione.

⁵⁷³ p. 11-12.

⁵⁷⁴ p. 25.

Ipocondria, ciclotimia, bipolarismo, il modulo strutturale del romanzo (la *dominante*, per usare un termine caro ai formalisti russi) coincide proprio con questa alternanza di tentazione e indifferenza: *tutto* prima o poi finisce per attirarlo (il lavoro stesso, poi le passeggiate sui *quais*, il tabacco, le soste dai *bouquinistes* e dagli antiquari, la letteratura e l'arte, il teatro, i bagni caldi, la decorazione del *petit chez soi*, i cibi del nuovo *traiteur*, la compagnia di nuove amicizie, la curiosità per la religione, il sesso...), ma proprio tutti i piccoli piaceri dell'esistenza quotidiana, in un coatto slancio vitalistico che evoca l'onnivoro appetito dei copisti flaubertiani: e non è certo un caso se anche Folantin di mestiere fa il funzionario-copista che, inebetito, *ripete* e ripercorre frasi, lettere, righe, formule e parole:

« (...) il *copia et recopia*, pendant des années, des monceaux de dépêches, traça d'innombrables barres de jonction, bâtit des masses d'états, répéta des milliers de fois les invariables salutations des protocoles, sans attente de gratifications, sans espoir d'avancement, il était peu diligent et peu dévoué. »⁵⁷⁵ (corsivo mio)

Ma tutto, proprio tutto, finisce per deluderlo velocemente (Parigi muta troppo; la place St. Sulpice non lo consola più come prima; la nuova ostessa usa in realtà avanzi di cucina; il teatro puzza come una salsa rancida; i conoscenti diventano presenze insopportabili; il letto di una donna dà la nausea...).

E ancora, pare sia colpa del clima:

«Tant bien que mal, il atteignit la fin de l'hiver et la vie devint plus indulgente.»⁵⁷⁶

Sembra che una linea enciclopedica – ‘alla *Bouvard et Pécuchet*’ - attraversi il romanzo: frequentissima la figura del catalogo nella descrizione degli ambienti, dei piatti e dei loro ingredienti, dei negozi di robivecchi, delle bancarelle di libri usati, perfino nell'insensato dettaglio della provenienza dei invitati a tavola:

«Toutes les races du Midi emplissaient les sièges (...) Tous les gens de la Provence, de la Lozère, de la Gascogne, du Languedoc, tous ces gens, aux joues obscurcies par des copeaux d'ébène, aux narines et aux doigts poilus, aux voix retentissantes (...)»⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ p. 20.

⁵⁷⁶ p. 34.

⁵⁷⁷ p. 50.

Ma quell'enciclopedia viene evocata solo per restare schiacciata: il molteplice che costituisce il mondo non è più suscettibile di essere organizzato in un *sapere*⁵⁷⁸, come nel romanzo di Flaubert. Il romanzo di Huysmans davvero compie quello di Flaubert nel senso che l'alternativa alla noia non è una realtà mutevole e fuggevole di cui impadronirsi, bensì mera apparenza, superficie, grottesca imitazione, *copia* che perciò stesso infligge la noia mortale della ripetizione.

«Il flânait fouillonnant encore des livres dont les dos s'alignaient aux devantures des boutiques, s'extasiant sur d'anciennes reliures aux plats de maroquin rouge, estampés d'armes en or ; celles-là étaient enfermées sous verres, comme des choses précieuses que des initiés pouvaient seuls toucher ; et il repartait, examinait les magasins pleins de vieux chênes si bien réparés qu'ils ne conservaient plus un morceau du temps, les assiettes de vieux Rouen fabriquées aux Batignolles, les grands plats de Moustiers cuits à Versailles, les tableaux d'Hobbéma, le petit ru, le moulin à eau, la maison coiffée de tuiles rouges, éventée par un bouquet d'arbres enveloppée dans un coup de lumière jaune ; des tableaux étonnamment imités par un peintre, entré dans la peau du vieux Minderhout, mais incapable de s'assimiler la manière d'un autre maître ou de produire, de son crû, la moindre toile (...)»⁵⁷⁹

Il *kitsch* di molte delle descrizioni del romanzo è invariabilmente figura dell'imitazione e perciò della noiosa ripetizione: l'accumulo *pêle-mêle* di oggetti in Huysmans è distante anni luce dalle edonistiche accozzaglie del Tiburce di Gautier⁵⁸⁰!

«Quand il était *las* de baguenauder devant ces boutiques, il entrait, pour varier ses plaisirs, dans la salle des depeches d'un journal, une salle garnie de dessins et de peintures représentant des Italiennes et

⁵⁷⁸ Stefano Brugnolo mette al centro della scrittura di Huysmans lo sguardo del classificatore-collezionista: «Raccogliere (metaforicamente) pezzi di realtà da catalogare, combinare, scomporre e ricomporre, ecco il gesto fondamentale della scrittura di Huysmans dall'inizio alla fine» (in ID. *L'impossibile alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, Fasano, Schena, Paris, 1997, p. 141). Mi pare che il "collezionismo" di Folantin possa essere letto anche in chiave antifrastica rispetto a quello che sarà di des Esseintes. Il tentativo (nella figura del catalogo) di dare ordine e struttura a un mondo percepito come incoerente e disorganico va fallito. Resta la sottomissione a una forma che governa il reale: quella del bazar, dell'accozzaglia, della ripetizione e della copia.

⁵⁷⁹ pp- 38-39.

⁵⁸⁰ p. 38. Evidentemente sull'argomento si dovrebbe almeno consultare il magistrale lavoro che F. Orlando ha dedicato agli oggetti in letteratura, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, cit. Quanto all'entusiastica vertigine degli opposti che convivono in Gautier – di cui *La toison d'or* (1839) è un sublime esempio - fondamentale è la lettura proposta da Paolo Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1995

des almées, des bébes ambrassés par des mères, des pages moyen âge grattant de la mandoline sous des balcons (...) Mais ces exhibitions étaient, en somme, *peu récréatives* (...)»⁵⁸¹ (corsivo mio)

Ripetere e ricominciare, la stessa intollerabile vita dei padri è una persecuzione che si vorrebbe tagliare alla radice estinguendo la generazione dei tristi Folantin⁵⁸²:

«Cette vie est intolérable, se dit-il, en cherchant des ciseux.»⁵⁸³

Ma più facile è abbandonarsi al flusso della corrente, accondiscendere alle onde, ai mutamenti d'umore e di stagione:

«Ni le lendemain, ni le surlendemain, la tristesse de M. Folantin ne se dissipa; il se laissait aller à vau l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait.»⁵⁸⁴

E perfino ciò che può essere stato oggetto di rimpianto ora viene esecrato, mogli e figli prima vagheggiati quali ancore di una stabilità e di un ordine salutare e consolatorio.

Il *panta rei* dell'esistenza cambia continuamente di segno alle cose, tutto oscilla proprio come il succedersi delle stagioni:

«La journée même, pendant cette saison, était moins lourde à vivre (...) L'automne revenait, ramenant les brouillards et les pluies; M. Folantin prévoit d'inexorables soirées et effrayé, il dresse de nouveau ses plans.»⁵⁸⁵

Del resto, la chiave di tutto questo ondivago dipanarsi di banali abitudini e pulsioni coatte, sigla a chiare lettere la soglia ultima del testo:

«La vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui.»⁵⁸⁶

La conclusione si fa dunque esplicita rivendicazione di poetica e la sola via d'uscita è lasciare che il testo ricominci daccapo: con le solite lagne di Folantin che *domani* tornerà al detestabile impiego, all'indigesto becchime, all'umile ovile, ma, chissà, ormai

⁵⁸¹ p. 41.

⁵⁸² p. 34.

⁵⁸³ p. 9.

⁵⁸⁴ p. 25.

⁵⁸⁵ pp. 42-45.

⁵⁸⁶ Il testo dichiara la propria fonte: la citazione è da Schopenhauer, ed. cit., p. 85

lo conosciamo, se farà bello, forse perderà un po' del suo cattivo umore e avrà ancora voglia di stemperare per qualche ora la sua noia guardando passare i battelli nel fiume...

«(...) le plus simple est *encore* de rentrer à la vieille gargotte, de retourner *demain* à l'affreux bercail.»⁵⁸⁷ (corsivo mio)

La periodica alternanza di positivo e negativo, di esaltazione e abbattimento è il movimento narrativo che organizza anche la storia della *Tristana* di Galdós (1892), una protagonista irrequieta, che segue con fervore i propri interessi (l'amore, la pittura, le lingue, la musica, la religione, l'arte culinaria...) e non contrasta l'oscillante alternarsi dei suoi sentimenti, ma che pure, nella progressione del racconto, finisce per perdere tutto (l'amore, le illusioni, la bellezza e perfino l'autosufficienza, visto che le sarà amputata una gamba). Ora, mi pare interessante il fatto che Tristana – contrariamente a quanto ha inteso certa critica, quando l'ha definita “ribelle al realismo”⁵⁸⁸ – incarni un modello di realismo vitalistico che, anziché soccombere negativamente alla realtà, rilancia le energie, le illusioni, le attese ponendosi consapevolmente come ‘voce fuori dal coro’. Un personaggio che incarna la lotta del piacere contro la realtà e una storia che imporrà un sorprendente ribaltamento del principio stesso di piacere (l'amante scompare all'orizzonte, Tristana ritrova sentimenti bastevoli a godere del focolare domestico, don Lope ragioni forti a fargli tollerare il matrimonio: una dinamica notevole sul piano degli equilibri tra forze opposte).

Il finale del romanzo è rimasto famoso per la voluta ambiguità del suo messaggio. Ma sono convinta che ci sia qualcosa da aggiungere alla consueta osservazione circa l'uscita di scena dell'autore che lascerebbe il lettore solo, a “vedersela con Tristana”⁵⁸⁹ e a dare un significato definitivo al racconto. E partirei da una questione linguistica, anche qui uno scarto di traduzione.

Don Lope e Tristana sono ormai sposati, lei prepara dei manicaretti e lui si lecca le dita e non smette di lodare Dio. Cito dall'edizione italiana l'ultimissima frase del romanzo:

⁵⁸⁷ *ibidem*.

⁵⁸⁸ V. Galeotta, *Tristana: le forme dell'ambiguità*, in B. P. Galdós, *Tristana*, Venezia, Marsilio, 1991, p.19.

⁵⁸⁹ *ibidem*.

«Erano felici l'uno e l'altra...? Forse.»⁵⁹⁰

Forse sì, forse no, chi lo sa? L'effetto è di una sospensione del senso, di una rinuncia a rispondere da parte del testo per lasciare effettivamente al lettore il piacere di scegliere.

Diverso, mi pare, l'effetto dell'originale spagnolo:

«¿Eran felices uno y otro?... Tal vez.»⁵⁹¹

Tal vez. Qualche volta. A volte sì, a volte no, ma senza incertezze, senza dubbio. La risposta è lì, offerta dal testo: nell'altalenante mutevolezza della vita, nella monotona ripetitività delle scelte adulte, nella disillusa, rassicurante resa alla *routine* domestica, a volte si è felici a volte no. Nell'eterno ripetersi che è il flusso continuo della vita, la sola certezza che abbiamo, l'unica sapienza che è dato conquistare non è nel contenuto ma nella forma.

5.2 L'interruzione come terapia

A questo tipo di finale, che riesce a salvare fino in fondo il modello della reiterazione, si affianca un secondo tipo di chiusa che, invece, impone una interruzione all'incondizionato accumulo e mette fine, in un punto arbitrario, al **catalogo**. La successione di episodi è notevolmente indipendente da una trama come struttura forte di organizzazione del significato, ciascun elemento ha *contemporaneamente* un valore autonomo *e anche* un valore esemplare, il singolo elemento allude a una raccolta enciclopedica, la singola e autonoma parte esiste perché rimanda a un tutto, da sola non farebbe sistema. La serie aperta ammette, come si è detto, estromissioni e aggiunte, senza che questo impedisca di ritagliare un senso, se senso c'è. E però, a un certo punto il testo *deve* chiudere, deve mettere un punto al catalogo – a meno di lasciarlo aperto *ad libitum*, come deliberatamente farà certo romanzo novecentesco, ché *Bouvard et Pécuchet* è incompiuto solo per caso.

L'interruzione allora, qualunque essa sia, pare contraddire tutto il sistema, proprio nel momento in cui frustra il coerente affastellarsi e proliferare della materia. Essa

⁵⁹⁰ B. P. Galdós, *Tristana*, cit., p. 403.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

stessa si pone come una formazione di compromesso: da un lato è l'apertura stessa del catalogo a produrre senso e nella logica della lista, l'evento in posizione ultima dovrebbe essere *solo un* episodio della serie; dall'altro vige ancora la necessità formale di una chiusa che arresti l'accumulo del significato. Una formazione di compromesso, si potrebbe dire, tra la logica del significato e la coercizione del significante. O anche tra tensione all'innovazione dei modelli e attrazione esercitata dalla tradizione.

Un caso di vero *pastiche* in questo senso è il romanzo *Chérie* (1881) di Jules de Goncourt. Testo legittimamente più famoso per l'introduzione che lo accompagna⁵⁹², pure è interessante dalla nostra prospettiva.

Ancora una volta ci muoviamo entro i margini di una rinuncia alla trama. Soprattutto inizialmente, si procede per frammenti di storie ad *enchâssement*: quella del bisnonno, poi del nonno e poi quella dei genitori di Chérie. Seguono le favole raccontate dalla domestica, i ricordi di infanzia e, finalmente, in presa diretta, la vita di Chérie. Ogni capitolo lancia una nuova serie tematica: le bambole; la prima *passionnette*; la scuola; la scarlattina; il pianoforte; la prima comunione; l'autobiografia potenziale - un altro racconto nel racconto, "*règlement de vie*" di catechizzanda - e poi il disincanto; la pubertà; le letture romantiche; il piccolo idillio nella natura di Muguet; il ballo al compiere dei 15 anni; la moda; il *journal intime*; il flirt; il rifiuto del matrimonio; la cerimonia del thé nei salotti mondani e i pettegolezzi riprodotti nel testo come racconti nel racconto; i teatri e le *pièces* in voga all'epoca; il desiderio dell'amore e l'inconsapevole impellenza del sesso; il partito giusto da sposare, e quindi: l'inizio della malattia e il suo degenerare verso la fine, la disillusione, la depressione, le chiacchiere del mondo parigino, la conclamata isteria, la decadenza fisica, il malore e l'ombra della morte che gli altri le leggono addosso; l'apparizione di Chérie in teatro come un fantasma; la bella donna ammalata di cancro; il delirio e, finalmente, l'annuncio della morte di Chérie.

Il romanzo è, insomma, nella sua quasi totalità, un accumulo enciclopedico di episodi organizzati secondo un principio di *variatio* tematica e senza una vera trama. Da

⁵⁹² Sulle ambizioni di questo romanzo si espresse anche Matilde Serao: «Voi avrete letto *Chérie* di Goncourt, romanzo e prefazione; la prefazione è ambiziosa, il romanzo è povero. La prefazione promette assai e il romanzo mantiene poco o nulla.», M. Serao, Prefazione a *Il romanzo della fanciulla*, in *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a c di Bertacchini, Roma, Studium, 1969, p. 346.

un certo punto in poi, tuttavia (a un terzo dalla fine, grosso modo), gli eventi precipitano proprio come avverrebbe in un romanzo a schema tradizionale e il racconto prende a svilupparsi intorno al motivo della malattia, volgendo verso la prevedibile morte. Al catalogo come principio d'organizzazione alternativo alla peripezia, si sostituisce di punto in bianco un elemento che, invece, della peripezia è corollario, ovvero la crisi e il suo inevitabile scioglimento. L'inappagamento sentimentale e sessuale costituirà il motivo dominante del racconto e lo condurrà precipitosamente al suo epilogo.

Sembrerebbe un ibrido, in cui il finale nega la struttura di tutto il romanzo, imponendo, laddove tutta la struttura del romanzo aveva tentato di negarla, una marcia teleologica. Il conflitto tra due istanze opposte si è fatto squisitamente formale e la formazione di compromesso tra due diverse tendenze (estetiche questa volta) - quella innovativa che tende al romanzo senza peripezia e perciò senza chiusura, e quella irrinunciabilmente più dipendente dalla tradizione, abituata ai finali forti, significanti - si risolve non in una sintesi ma in una compresenza.

Per un primo bilancio del modello seriale, allora, distinguiamo da una parte la chiusa ciclica, dall'altro quella che interrompe un catalogo. Nel primo caso viene reiterata e proiettata oltre la fine l'alternanza tra forze interne alle dinamiche del testo, nel secondo c'è una brusca interruzione all'accumulo o alla ripetizione.

C'è di nuovo che lo scontro tra opposti sembra essersi spostato tutto sul piano formale o, quanto meno, quest'ultimo subisce un forte processo di enfasi.

Ma quanto a *Chérie* bisogna essere più precisi: non è la morte della protagonista a creare contraddizione, ma proprio l'imposizione di una trama alla fine di un discorso che l'ha negata.

Tra gli esempi possibili, vale la pena rimandare ad un romanzo italiano che, pur costringendoci per una volta a non rispettare il limite di poetica che abbiamo posto a questo studio (quello del romanzo realista-naturalista), è tuttavia fecondo di spunti per l'analisi del modello. E non sarà una infrazione troppo grave dal momento che se da un lato, per questo modello, l'interesse si focalizza soprattutto sul piano dell'organizzazione sintagmatica della materia testuale (e meno su quello più coercitivo della voce narrante), è vero d'altra parte che la tipologia che si va delineando vorrebbe avere forza abbastanza da funzionare ben al di fuori dell'ambito naturalistico.

La prima versione della *Storia di un burattino* (in rivista dal 1881 al 1882) si chiudeva con l'impiccagione di Pinocchio. Anche se in questo testo agisce un'idea di

trama evidentemente più forte che nei precedenti, è vero che la sequela di episodi (le prime fughe, l'incontro col grillo, i piedi bruciati, la vendita dell'Abbecedario e il teatro delle marionette, le monete d'oro regalate da Mangiafuoco, l'incontro col Gatto e la Volpe, l'osteria del "Gambero rosso" e, finalmente, gli assassini...) potrebbe continuare *ad libitum*. Un nesso di causa-effetto tra gli eventi è sicuramente presente, tuttavia il motore narrativo è riconoscibilmente quello del catalogo di avventure. Così, nell'ultima avventura Pinocchio viene impiccato al ramo della Quercia grande dagli assassini. La storia finisce lì, perché il racconto di avventure a un certo punto *deve* finire. Scollegata da un senso metaforico, da una pregnanza di significato, la morte ha *in sé* una valenza fortemente conclusiva, in quanto risulta perfettamente funzionale alla necessità formale dell'interruzione. Non c'è mezzo più efficace per mettere fine al discorso che far uscire di scena il protagonista, per sempre.

Ora, a differenza di quanto avviene in *Chérie*, nella prima versione del romanzo del burattino l'interruzione al catalogo delle avventure non infligge uno strappo alla coerenza del testo: a meno di optare per la soluzione ciclica, il testo deve, prima o poi, trovare una via d'uscita. Che la morte di Pinocchio sia da intendersi solo come *un* episodio del catalogo che, sì, ne segna anche l'interruzione, ma solo per necessità - altrimenti nuove avventure, nuove voci al catalogo potrebbero aggiungersi - trova una paradossale conferma - ed è questo il punto interessante - nel fatto che Collodi - come si ricorderà, su richiesta dei suoi lettori - ricominciò la storia precisamente da dove l'aveva interrotta⁵⁹³.

Casomai l'affinità con quanto avviene in *Chérie* è da ricondursi all'operazione della seconda parte, *Le avventure di Pinocchio* (dal 1882) che, a questo punto, impongono uno sviluppo teleologico al racconto, con le prevedibili implicazioni ideologiche che la trasformazione finale del burattino in bambino imponeva, in conflitto con il disordinato, giocoso, liberatorio accumulo di avventure che facevano del primo testo un esperimento isolato nella narrativa italiana di quegli anni.

Un ulteriore autorevole esempio di questa classe si trova al cuore del ciclo dei *Rougon-Macquart*. L'immobile borghese della rue de Choiseul in cui è ambientato *Pot-*

⁵⁹³ Nel passaggio all'edizione in volume, bastò all'autore apportare una piccolissima aggiunta, alla fine del capitolo XV, «e balbettò quasi moribondo» per preparare il pubblico alla resurrezione del capitolo seguente, *Le avventure di Pinocchio*, ed. crit. a c. di O. Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983, Pescia, p. XX.

Bouille è un *set* perfetto per collocare, in uno spazio chiuso, intrighi e adulteri. Dietro la bella facciata, la *court intérieure* è un chiassetto maleodorante in cui il vociare della servitù fa da eco al nauseabondo agire dei padroni. Proprio come all'aprirsi improvviso di 'una finestra di fronte' si fanno visibili squarci di quotidiano, *intérieurs* brulicanti di vita e di trame, così il *plot* del racconto di Zola, strutturalmente aperto all'accumulo – o alla sottrazione - degli episodi: i Jossierand, Madame Vuillaume, i Duveyrier, Adèle, e Octave Mouret... Il finale enfatizza quest'apertura nel segno del ricominciare. Octave e Madame Hédouin sono freschi sposi, è sabato sera e, come al solito, la buona borghesia è invitata *chez les Duveyrier*. La cena, le galanterie, il chiacchiericcio pettegolo delle donne, la politica bofonchiata dagli uomini, e l'aria fumosa attraversata da sguardi di gelosia, mute promesse, sorde minacce, il solito teatrino:

«Alors, Octave eut une singulière sensation de recommencement. C'était comme si les deux années vécues par lui, rue de Choiseul, venait de se combler. Sa femme se trouvait là, qui lui souriait, et pourtant rien ne semblait s'être passé dans son existence : aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt ni dénouement.»⁵⁹⁴

E poi il coro degli uomini *recommença*, gli applausi, e dopo il coro arriva il thé, *les mêmes tasses, les mêmes sandwichs* e :

«Enfin, comme tous les samedis, lorsque minuit sonna, les invités s'en allèrent peu à peu.»⁵⁹⁵

E ai saluti, il passato che è così vicino, l'ex-amante di Octave e sua moglie che si sorridono, i loro vestiti si sfiorano, in una prossimità che è continuità quasi indistinta. E poi, nel buio del cortile «*ce fut tout*» :

« (...) la vie reprenait son niveau d'indifférence et de bêtise.»⁵⁹⁶

Un chiaro omaggio a Flaubert, citazione esplicita della inezia del quotidiano che continua nella battuta finale, quella della serva che all'indomani mattina sta pulendo il pesce vociando nel cortile con le altre: tutte le case sono luride allo stesso modo, chi ha servito dagli uni conosce la miseria degli altri. Sarebbe davvero il trionfo della trita

⁵⁹⁴ E. Zola, *Pot-Bouille*, in *Les Rougon-Macquart*, cit., vol. III, p. 381.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 382.

⁵⁹⁶ *ibidem*, p. 384.

ripetitività, se non fosse per un passaggio inserito al centro di questo brano finale che altera il senso tutto ciclico di questa chiusa. Octave è già nel cortile

«C'était le passé, et il revit ses amours, toute sa campagne de Paris: les complaisances de cette bonne petite Pichon, son échec auprès de Valérie dont il gardait un agréable souvenir, sa liaison imbécile avec Berte qu'il regrettait comme du temps perdu. Maintenant, il avait fait son affaire, Paris était conquis ; et, galamment, il suivait celle qu'il nommait encore au fond de lui Mme Hédouin , il se baissait pour que la traîne de sa robe ne s'accrochât pas au tringles des marches.»⁵⁹⁷

Il delicato, piccolo, comune gesto d'attenzione – tenere la coda del vestito alla sua donna – chiude nel segno della quotidianità una pausa riflessiva che ha segnato un *turning point*: l'insensato ripetersi della vita convive, per Octave, con la consapevolezza di un percorso compiuto. Come ha scritto Anne Belgrand⁵⁹⁸ lo *straniero* che immette un punto di vista *altro* nel mondo in cui si inserisce non viene più schiacciato ma vi apporta un principio dinamico. Octave Mouret è proteso in avanti a investire positivamente e altrove le proprie energie creative. In una realtà che però vede bene non essere altro che ripetizione.

Circolarità e arresto convivono perfettamente. Progressività vitalistica e coazione paralizzante non si elidono a vicenda.

5.3 Il modello 'sineddoche-litote'

Un terzo e ultimo schema ci aiuta, a questo punto, a sintetizzare il terzo tipo di *clôture* e a completare il nostro modello tipologico:

⁵⁹⁷ *ibidem*, p. 383.

⁵⁹⁸ A. Belgrand, *Les dénouements dans «Les Rougon-Macquart»*, cit.

| MODELLO C | |
|---|---|
| LA SINEDDOCHE E LA LITOTE | |
| CHIUSA FORTE E DEBOLE | |
| REITERATO | INTERROTTO |
| <i>(BOUVARD ET PECUCHET)</i> <i>A VAU L'EAU</i> <i>TRISTANA</i> | <i>CHÉRIE</i> <i>(LA STORIA DI UN BURATTINO)</i> <i>POT-BOUILLE</i> |

L'abbiamo fin qui chiamata *clôture seriale*, proprio perché fonda la sua coerenza sull'alternanza di moduli strutturali o sull'accumulo di scene e nuclei narrativi: in entrambe le situazioni la fine si porrà come elemento autonomo di un sistema ripetitivo che essa, in certa misura, sintetizza oppure arresta. La totale disponibilità della serie ad accogliere o estromettere nuovi nuclei narrativi trasgredisce esplicitamente al principio crono-logico *post hoc ergo propter hoc*. Pertanto, a seconda dei casi, l'elasticità del modello si presterà ad entrambe le soluzioni, quella in cui la fine riproduce la somma di tutto il pregresso, proiettando oltre la soglia la ripetizione (e, allora, la figura che rappresenta il modello sarà la **sineddoche**); oppure quella in cui la fine si impone quale brusca interruzione a un'enciclopedia di episodi, un album di scenette ancora *in progress* (e la figura sarà la **litote**, che chiudendo nega il suo contrario, l'eterno oscillare che è il pregresso del testo). Due modelli autonomi che però esprimono in forme diverse una stessa struttura complessiva. E non possiamo scindere questi due modelli se continuiamo a considerare la *clôture* come un sistema di coerenza lungo tutto il testo: qui è tangibile l'impotenza dell'uscita finale ad agire come forza autonoma che dà un senso diverso al testo, quando anche ne interrompa la ripetizione.

Concretamente: nel primo caso la chiusa a equilibrio **reiterato** (oscillazione per inerzia tra un polo positivo e uno negativo) riconferma il principio strutturale che ha agito lungo tutto l'asse diacronico del testo e lo iscrive dentro una forma **ciclica**; nel secondo caso l'equilibrio **interrotto**, pone di più l'accento sulla soglia finale, la faglia in cui sincronicamente agiscono il **catalogo** e la sua interruzione (l'impiccagione di

Pinocchio è, tutto sommato, solo *un* episodio del catalogo allo stesso tempo che *l'interruzione* del catalogo).

Il modello C costituisce, dunque, per certi aspetti, un intreccio dei due paradigmi precedenti, quello forte A e quello debole B, la sintesi e lo scontro: la ripetizione dei moduli narrativi in successione enciclopedica (frizione degli opposti, il bipolarismo) lo avvicinerebbe al modello 'ironia'; l'interruzione del catalogo (scelta di campo) lo avvicinerebbe al modello 'metafora'.

Paradossalmente, però, il ciclo reiterato di *A vau l'eau*, nel momento in cui si propone come modello del mondo e della sua organizzazione, produce nel destinatario l'effetto di una chiusa **forte**, dominata da una tale coerenza interna che spinge la fine a ricongiungersi col suo inizio o che dà all'explicit il valore di un nuovo incipit. Nel caso del catalogo interrotto, invece, la fine arriva come una necessità formale (*La storia di un burattino*) o, addirittura, è subita dal testo che, nel cercare di gestirla, può generare dei percorsi di forte contraddizione (*Chérie*). L'effetto è piuttosto di una fine **debole**, nel senso che è priva di un vero contenuto ermeneutico o, se questo c'è, sarà percepito dal lettore solo come posticcio o molto precario e temporaneo, soggetto, pure quello, al fluire inarrestabile delle cose (così in *Pot-Bouille*). Perciò, più che scegliere per uno dei due sistemi, qui il testo ne mette in evidenza tutto lo scarto sulla soglia di passaggio.

E' evidente che in quest'ultimo modello della tipologia l'aspetto formale ha preso il sopravvento. Nel momento in cui lo scetticismo ermeneutico, di cui parlavamo all'inizio di questa ultima parte, investe i contenuti, la crisi riguarda soprattutto il sistema dei modelli di rappresentazione del reale. E si sarebbe tentati di intendere questa dinamica come la proiezione, sul piano della forma, di quella consapevolezza circa l'artificio delle trame, in lotta col bisogno che sempre abbiamo di affidarci ad esse per una comprensione del mondo e delle realtà che ci circondano, il progetto di una rappresentazione più realistica *versus* l'inevitabile attrazione per il *plot*. Ma solo a patto di non intendere questa ipotesi come una proposta di lettura finalistica della storia dei testi. Come anticipavamo nelle prime pagine di questa ricerca, infatti, sul piano delle strutture narrative il modello debole convive con quello forte fin dalle 'origini del genere romanzesco' e ha il suo *topos* nel principio di libera peregrinazione⁵⁹⁹ che legittima la successione casuale e digressiva di incontri, dal *Satyricon* al *Tristram Shandy*, passando per l'*Orlando Furioso* (che rientrerebbe nel 'modello litote' del tipo C) e il romanzo picaresco, fino all' (anti)romanzo della modernità, quello per cui

⁵⁹⁹ Cfr. *supra*

Forster parla di trama come di insopportabile feticcio, auspicando per lo scrittore la libertà di finire quando si è stufato della sua storia⁶⁰⁰.

Certo, si potrebbero legittimamente intendere i testi citati come altrettanti capolavori di un'età di crisi; ciascuno, relativamente al proprio contesto, canto del cigno; ultimo slancio prima della decadenza⁶⁰¹.

Mi sembra più prudente – oltre che, forse, ipotesi più affascinante - ammettere che, trasversalmente alle epoche e ai generi, la rinuncia polemica ma serena a una coerenza finale sia espressione di quell'istanza ironica, di distacco critico del narratore, che sempre ha consegnato il piacere del testo alla corrosione di giudizi espliciti, morali della favola, significati stabili e che ha aperto la via a una crisi del valore del *telos*, alla pacifica accettazione del molteplice del mondo. A una sana etica del compromesso. E questo quanto meno le forme si sono assoggettate a una proposta teorica coercitiva.

L'altra faccia della medaglia – e in questo senso ha ancora ragione Kermode - è che non si è smesso di aspettare la fine e di dipendere dalle trame, magari proprio parodizzandone gli elementi costitutivi, smontandone pezzo a pezzo le architetture, denunciando l'arbitrarietà e l'artificiosità di ogni finale, ma sempre proiettandovi un modello di comprensione della realtà che ci circonda. Perché il fatto che posseggano una fine è uno dei motivi di maggior fascino dei libri. La fine dei libri continua a supplire alla totale assenza di immagini che abbiamo della fine della nostra vita e del suo senso. Proiettiamo noi stessi verso la fine nel tentativo di scorgere l'intera struttura, cosa che non possiamo fare dal nostro luogo-tempo sempre mediano. Creature eternamente nel mezzo, facciamo investimenti immaginativi in strutture coerenti che, tramite la prospettiva di una fine, rendono possibile una consonanza soddisfacente con l'origine e il mezzo:

«(...) il lettore di romanzi cerca appunto uomini in cui leggere il “senso della vita”. E deve quindi, in un modo o nell'altro, essere certo in anticipo di assistere alla loro morte. Almeno in senso traslato: alla fine del romanzo. Ma meglio ancora se alla morte vera. Come gli fanno capire che la morte li aspetta,

⁶⁰⁰ E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit., p. 102

⁶⁰¹ C'è qualcosa da sottolineare, in effetti, se ci si pone in un'ottica di cronologia: forse non è un caso il fatto che tutti i romanzi che compaiono in quest'ultimo modello sono successivi agli anni Ottanta, e anzi tutti, tranne uno (*Tristana*, che è del 1892) sono datati 1881 (*Bouvard et Pécuchet*, *Chérie*, *La storia di un burattino*) o 1882 (*A vau l'eau*, *Pot-Bouille*). Si potrebbe riflettere su questa coincidenza e sul fatto che soltanto due fra questi sono considerati capolavori, benché *sui generis*: *Bouvard et Pécuchet* e *Pinocchio*.

una morte assolutamente determinata e in un punto affatto determinato? E' questo il problema che alimenta lo struggente interesse del lettore alla vicenda del romanzo.

Se il romanzo è significativo, non è quindi perché ci presenti, quasi didatticamente, un destino estraneo, ma perché quel destino altrui, grazie alla fiamma da cui è consumato, genera in noi il calore che non possiamo mai ricavare dal nostro. Ciò che attira il lettore verso il romanzo, è la speranza di riscaldare la sua vita infreddolita alla morte di cui legge.»⁶⁰²

6. Verso la fine: la clôture come formazione di compromesso

6.1 Al cuore del conflitto

In una lettera a Claude Fauriel datata maggio 1822 Alessandro Manzoni scrive:

«In tutti i romanzi che ho letto mi sembra di scorgere un impegno per stabilire rapporti interessanti e inattesi fra i diversi personaggi, per riportarli insieme sulla scena, per trovare avvenimenti che influiscano a un tempo e in modi diversi sui destini di tutti, per trovare infine *una unità artificiale che nella vita non si verifica.*»⁶⁰³ (corsivo mio)

La verità profonda del reale non conosce unità ma la narrativa non sembra poter fare a meno di una prospettiva dall'alto, razionalizzante, unificante, significativa: definitiva. La riflessione sullo scarto tra vero (l'eterogeneità, la Storia) e verisimile (l'irrevocabile sintesi dell'arte) accompagna Manzoni durante tutto il processo di gestazione e rielaborazione del romanzo⁶⁰⁴, per condurre, com'è noto, a conseguenze esasperate di abiura della forma romanzesca. Ad incalzarlo è l'imperativo etico di una letteratura che non condanni al sonno della ragione (la tradizione come abitudine⁶⁰⁵), ma che anzi la vivifichi e la innalzi, che non la umili costringendola a consentire con il falso (la consuetudine di un punto di vista unitario), ma che la stimoli ad un percorso ermeneutico che sappia riconoscere il vero nell'eterogeneo del reale. Il saggio in cui

⁶⁰² W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, trad. it., Torino, Einaudi, 1962, p. 265-266.

⁶⁰³ Dall'epistolario in *Scritti di teoria letteraria*, a c. di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981, p. 304.

⁶⁰⁴ Il saggio, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* fu iniziato già nel 1828 ma pubblicato per la prima volta solo nel 1850, in *Scritti di teoria letteraria*, cit., p. 195.

⁶⁰⁵ Sulla sterilità delle regole e sull'arbitrio della loro origine, Manzoni si sfoga: «Ah! Se Aristotele sapesse!», *Lettera a Monsieur Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, in *Scritti di teoria letteraria*, cit. p. 141.

Manzoni sconfessa *il* romanzo non è che la riprova di quella tensione performativa inscritta in ogni poetica che si definisca realista in senso militante. Perché l'opera d'arte agisca nel mondo è d'obbligo che essa costringa a una ricostruzione autonoma della sua essenza (verità, significato) da parte di chi la fruisce; la letteratura *engagée*, ben prima del naturalismo, si autodefinisce per un principio, nobilissimo e ossimorico allo stesso tempo, di autonomia guidata, di paternalistico stimolo dell'attività critica del lettore. E, per l'ultimo Manzoni questo può solo la Storia, non la narrativa.

Le pagine di quella famosa ritrattazione possono legittimamente essere lette in chiave di indagine sulla clôtura, giacché è proprio la natura del consenso del lettore, l'adesione ultima al programma del testo a decidere la presa di distanza dal Romanzo: è l'assentimento concesso alla fine del testo a determinare lo slancio ermeneutico - se il testo avrà posto il problema in termini di "vero positivo" - oppure a mortificarlo, se il testo avrà imposto l'irrevocabile verità di una favola:

«E mentisce così, col falso il vero
Sa in tal guisa intrecciar, che corrisponde
Sempre al principio il mezzo, al mezzo il fine.»⁶⁰⁶

La presa di posizione dell'autore dei *Promessi Sposi* è rigorosa al punto da spingerlo a sacrificare «la sua grandezza artistica sull'altare di una superiore razionalità»⁶⁰⁷ e, tuttavia, il rispetto ammirato che dobbiamo portare a questo rigore non è esente da un ironico compiacimento. Il fatto è precisamente che il romanziere aveva superato il teorico, la verità dell'opera d'arte aveva già vinto i propositi della razionalità ideologica. Il teorico, infatti, per scongiurare l'inganno del falso cade nella contraddizione di sacrificare perfino la fecondità del dubbio in letteratura, che invece la Storia può, a suo dire, più legittimamente promuovere e sostenere, proprio per «sostituirlo alle false persuasioni»⁶⁰⁸:

⁶⁰⁶ «Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,/ primo ne medium, medio ne discrepet imum.», Hor., Art. Poet., v- 151. La traduzione citata nel testo è di Metastasio, cfr. A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Scritti di teoria letteraria*, *ibidem*, p. 202.

⁶⁰⁷ Sono le parole con cui Cesare Segre chiude l'introduzione al testo già citato che raccoglie gli interventi teorici del Manzoni, *ibidem*, p. 17.

⁶⁰⁸ A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Scritti di teoria letteraria*, cit. p. 213.

«Nel dubbio provocato dalla storia, lo spirito riposa, non come al termine del suo desiderio, ma come al limite della sua possibilità: ci s'appaga, dirò così, come in un atto relativamente finale, nel solo atto buono che gli sia dato di fare. Nel dubbio eccitato dal romanzo storico, lo spirito in vece s'inquieta, perché nella materia che gli è presentata vede la possibilità d'un atto ulteriore, del quale gli è nello stesso tempo creato il desiderio, e trafugato il mezzo.»⁶⁰⁹

Mi pare che qui il teorico stia pensando precisamente alla chiusa del testo, suscettibile di lasciare il suo lettore di fronte a una fine che egli sa essere *solo relativa* ma della cui verità non può dubitare (così nella Storia), trovando in ciò un principio di comprensione del reale (e, ciò che più importa all'autore cristiano, una via alla definizione di una morale), *versus* una chiusa che, in bilico tra verità e invenzione, lascerebbe il lettore sempre in attesa di una conferma, di un avallo, di un'autorevole ulteriore riformulazione.

Ma questa impostazione del dilemma sta, mi pare, in esplicita contraddizione con quella volontà di stimolo alla ricostruzione di un autonomo senso critico tanto rivendicato nello stesso intervento.

Il fatto è, appunto, che proprio l'indigesto "sugo della storia", la chiusa disforica del romanzo, la morale dimezzata, abdicando a una più poetica tempesta di passioni⁶¹⁰, abbandonava il lettore a interrogativi irrisolti e realizzava già pienamente quell'intenzione etica di percorso critico verso la conoscenza e la saggezza. Manzoni aveva già dato pieno corpo (e sangue e anima) a ciò che *ex post* tentò poi di riformulare in teoria, per sottrarlo al dominio del letterario e costringerlo in quello della cronaca.

Il vantaggio di un "assentimento omogeneo"⁶¹¹ al vero positivo comportava la rinuncia alla fecondità del dubbio, alla portata etica del bilico sul quale la fine del romanzo lasciava la mano del lettore. Comportava la rinuncia alla formazione di compromesso, inevitabile tradimento di ogni opera d'arte, rappresentazione del mondo tra verità e menzogna, ma anche il suo più sincero sforzo di realismo.

Se il Manzoni teorico non riuscì a compiere il passo definitivo in questa direzione, il romanzo, invece, aveva trovato da sé la consapevolezza profonda di quest'aporìa.

⁶⁰⁹ *ibidem*, p. 212.

⁶¹⁰ «Non è tentando di scatenare, in anime calme, la tempesta delle passioni, che il poeta esercita il suo maggior potere (...) non è comunicandosi a noi che le passioni possono commuoverci in modo da avvicerci e interessarci, bensì favorendo in noi lo sviluppo della forza morale, coll'aiuto della quale si può dominarle e giudicarle. », *Lettera a Monsieur Chauvet*, cit., pp. 150-151.

⁶¹¹ A. Manzoni, *Del romanzo storico*, cit., p. 211.

Nella rinuncia a un'interpretazione finalistica degli avvenimenti – legittimazione del male in funzione del bene - il romanzo rifiuta di fatto e alla fine la teoria della Provvidenza – con cui si è confrontato per tutto il suo dipanarsi - come a una visione che appiattisce la complessa verità del reale, che offende tanto il ‘narratologo’ quanto il moralista. La trionfante antifrasi finale⁶¹² non è che la voce chiara del “ritorno del represso”, che illuministicamente si oppone a un'interpretazione moralizzata della Storia e l'attribuisce, straniata e degradata, a personaggi poco autorevoli. Con l'effetto di affermarla e negarla a un tempo. E se solidarietà piena c'è, e identificazione e assenso integro, emotivo e intellettuale, questo è con il dubbio categorico che accompagna l'uscita di scena di Lucia.

La soluzione del romanzo è lacerata, dicotomica, incapace di risposte pacificatrici che garantiscano al destinatario un appagamento subitaneo, che ne conquistino l'adesione piena e immediata al chiudersi del libro. La formazione di compromesso richiama il destinatario alle responsabilità dell'interprete, attiva una dinamica interlocutoria tra il dentro e il fuori da sé.

Il romanzo manzoniano si collocherebbe, allora, al cuore della tipologia che si è andata delineando, perfetto modello di *clôture* debole, in cui la voce d'autore riesce miracolosamente a non imporre una propria *Weltanschauung* ma a costruire per il lettore un percorso virtuoso di conoscenza.

L'ironia è la chiave di questo miracolo.

6.2 Itinerario di viaggio

Col suo fuoco in questo modello centrale, la tipologia che abbiamo disegnato appare chiaramente fondata su questa formazione di compromesso tra verità della storia e menzogna dell'arte, molteplicità del reale e uniformità dell'opera. La cellula madre del compromesso, il conflitto profondo al quale rimandano tutti gli altri, infiniti, possibili contenuti di scontro tra istanza che reprime e istanza repressa e che nell'explicit narrativo trovano il loro punto di equilibrio.

E quali possano essere i diversi equilibri e in che forma l'explicit riesca ad esprimerli è diventato l'ultimo oggetto d'indagine di questa ricerca.

⁶¹² Il riconoscibile continuo gioco di sdoppiamento, quell'eco di cui parla Hamon nel definire l'ironia.

Dopo aver ripercorso i possibili approcci parziali, quelli che di volta in volta sono stati affrontati dalla critica che a partire dagli anni Settanta si è interessata all'argomento - la clôtüre come tema, la clôtüre come organizzazione di uno spazio testuale ultimo, la clôtüre come gestione del dialogo col lettore etc. - e affidandoci a un'analisi che ha cercato, il più possibile, di rimanere sia sintattica che semantica, si è provato a far emergere dalle strutture profonde del testo l'interazione tra forze opposte, il dialogo tra discorsi alternativi cui il romanzo dà voce. La fine è dunque apparsa come momento di un più vasto processo di clôtüre, di gestione cioè della polisemia del testo. Limite, per dirla al grado zero, oltre il quale niente può intervenire ad alterare l'equilibrio raggiunto dalle forze in gioco.

Per questo approccio al tema ci è sembrato che il romanzo realista-naturalista offrisse un campione ideale d'indagine per la tensione con cui ha perseguito una svalutazione del luogo della fine: quanto meno l'enfasi è portata sulla fine come snodo ultimo della trama, quanto meno l'apparato formale del testo investe sul suo protocollo d'uscita, tanto più convincente è sembrata l'idea che l'effetto di clôtüre e di *finition* del testo dipenda da quell'equilibrio di forze in gioco e molto meno dall'apertura formale in senso stretto, la chiusa in sordina trovandosi spesso ridotta a pura prassi stilistica. E, del resto, l'analisi delle dinamiche ha fatto emergere una forza di chiusa proprio in romanzi che si pretendevano aperti (e non solo nelle dichiarazioni d'intenti degli autori ma anche nella ricezione critica del testo, dalle *Soeurs Vatard*, come si ricorderà, a *Germinie Lacerteux*). La distinzione tra fine aperta e fine debole è parsa in questo senso feconda: anche l'apertura finale, tanto cara al romanzo naturalista, può nascondere una chiusa forte. E se un punto di riferimento abbiamo trovato alla ricerca della fine debole, questo sta tutto nella rinuncia flaubertiana alla conclusione e nelle implicazioni di quell'approccio, così visceralmente diverso da quello di Zola, per non dire dei Goncourt. Il discrimine si colloca tra una poetica di rinuncia alla gratificazione delle aspettative del lettore, ma che pur sempre offre una riconoscibile lettura del mondo, e un'altra, quella flaubertiana, che sempre più rigorosamente abdica a una funzione esplicitamente maieutica della letteratura.

Nell'inchiesta sulle ragioni che determinano la forza di una clôtüre, illuminante è sembrato il confronto con le finalità proprie dell'antica *peroratio*: precisamente sul piano dell'effetto di adesione prodotto nel destinatario è possibile valutare la pregnanza di una chiusa e la sua stabilità in quanto proposta di lettura del mondo. L'appagamento del desiderio ermeneutico, insieme al riconoscimento di una compiutezza formale ed

estetica determinano di fatto quella percezione di coesione interna al testo che assicura l'adesione del destinatario implicito. Le passioni– metaforico sintomo - intese per l'appunto come reazioni di questo destinatario, ci hanno permesso di far partire un'indagine eziologica che riconoscesse le strategie attuate dal testo al fine di prevederle e mobilitarle. Ne è scaturita una tipologia fondata sulle dinamiche interne al testo e sulla loro 'definitività', proprio mentre andava affermandosi l'importanza della **finalità** del testo come ricerca dell'equilibrio tra istanze molteplici. Vero e proprio *telos* del testo – inteso sia come modello di un referente, sia come sistema di comunicazione tra un emittente e un destinatario - ci è sembrato per l'appunto quello di sciogliere una dinamica di tensioni, di risolvere un complesso apparato di voci e discorsi compresenti e in conflitto.

Dei tre momenti *fin*, *finition* e *finalité*, che solo al loro convergere determinerebbero l'effetto finito presso il lettore, abbiamo dato massimo rilievo all'ultimo, la *finalité*, e ne abbiamo fatto il centro della riflessione. Proprio perchè, pur riaffermando la bontà del presupposto di Hamon, è parso chiaro che la convergenza di quei tre punti fosse solo *uno dei possibili* effetti finali a disposizione, quello adatto a garantire la maggiore stabilità del messaggio. Si era fatto ormai indispensabile, invece, lavorare su tutti gli altri possibili effetti, quelli che rinunciano a forme esplicite di stabilità, anche perchè questa direzione – il presupposto di Hamon come ipotesi da riformulare – permetteva chiaramente di affrontare un discorso circa le “debolezze” del testo su una base rigorosamente formale, lasciando alle spalle le effimere definizioni di apertura di certo post-strutturalismo e di molto decostruzionismo: la chiusa debole si insiederebbe, in effetti, proprio laddove gli aspetti formali della *fin* e della *finition* entrano in conflitto con la *finalità* semantica propria del testo. E il sistema della “negazione che afferma” (Orlando), del compromesso tra istanze molteplici è parso essere al cuore di questa conflittualità.

La tipologia si è andata perciò organizzando intorno a tre paradigmi principali di equilibrio a ciascuno dei quali pare corrispondere una 'strategia figurale' specifica.

Nel MODELLO A: l'espulsione di un'istanza in favore della supremazia dell'altra, con l'affermazione di una visione del mondo e lo schierarsi del testo; nel MODELLO B la rinuncia allo scontro, la coabitazione conflittuale e irrisolta di due o più sistemi di valori, di significati, di letture del mondo: il bilico pieno cui il lettore deve trovare esito; nel MODELLO C l'istituzionalizzazione della molteplicità dei sistemi, senza più conflitto,

senza più perplessità ermeneutica: tutte le istanze sono vere, quella che prospetta l'eterogeneo del mondo e quella che chiude per il bisogno che abbiamo di paradigmi d'ordine.

Ciascuna situazione risolve in modo diverso, anche da un punto di vista temporale, il conflitto del testo col mondo, sollecitando una reazione più o meno immediata del suo destinatario. L'aspetto temporale della fruizione è importante: è l'immediatezza della reazione del lettore – non quella soggettiva, ma quella guidata dal testo – che ci informa della stabilità, della forza della clôtura come sistema di coerenza. Così, le figure che abbiamo chiamato in causa, metafora, ironia, sineddoche e litote non sono che la faccia visibile di questa dinamica che agisce nel tempo: metafora come sovrapposizione **immediata** – in immagine - di significante e significato; ironia come processo **prolungato** di ricostruzione del rapporto tra figure e significato; sineddoche come **ripetizione** dell'opposizione che struttura il testo e litote come messa in evidenza **puntuale** di quella stessa alternanza.

Nel primo modello ciò che conta davvero è da quale parte si schieri il testo, quale sia il contenuto che a seguito di un processo d'accumulo il testo assume inderogabilmente (*per non lasciarlo mai più*) nell'attimo conclusivo; nel secondo modello il processo finale dà rilievo non ad *un solo* contenuto ma alla compresenza finale di contenuti molteplici, delegando al destinatario la scelta; nel terzo, infine, la compresenza di contenuti molteplici è assunta a sistema anche strutturale: non c'è più da scegliere, a meno di non illudersi che una fine sia ancora possibile.

Questo vuol dire che le 'strategie figurali' di ciascun modello agiscono su piani diversi. Infatti la metafora, come figura risolutiva del primo modello, va intesa sul piano dell'*inventio*,⁶¹³ che cristallizza cioè uno specifico contenuto (un preciso referente di realtà) a uno e un solo significante (una precisa immagine, un tema, una figura) trionfante nella pagina finale. Mentre l'ironia, come strumento del secondo modello, non può che intendersi sul piano della *dispositio*: come organizzazione conflittuale, giustapposizione di significanti e significati diversi. Pertanto, quand'anche – come è ben possibile – il contenuto di significato di un testo si cristallizzasse in una metafora (mettiamo, ad esempio, la tomba di Bazarov in *Padri e figli*), a contare sarà la presenza di una metafora opposta – che nega o neutralizza – ovvero l'organizzazione ironica, lo straniamento di punto di vista, l'alterazione della voce narrante: a contare sarà insomma il piano dell'*agencement* della materia che mette deliberatamente in crisi il contenuto

⁶¹³ Per una prima definizione di "figura dell'*inventio*" si veda la nota 391.

dell'*inventio* (la tomba di *Germinie*, invece, non subisce alcun processo di *dispositio* ironica).

L'ultimo modello, infine, è, in più sensi, una fusione dei primi due (e infatti parzialmente li contiene), ma enfatizza l'aspetto formale della formazione di compromesso. La *sineddoche* e la *litote* come figure della *dispositio*, come giustapposizione ripetuta o negata in chiusa incarnano un preciso contenuto dell'*inventio*. La *sineddoche* è il proliferare incontrollabile della materia del mondo, così come la *litote* è la necessità, l'illusione di voler imporre un ordine : ogni volta che una nuova avventura ricomincia, quella nuova avventura rimanda a un significato preciso che è il molteplice, il disordine, tutto l'eterogeneo della realtà fuori dal testo, il non finito, la ripetizione, la ciclicità; ma anche l'interruzione, la costrizione, l'ordine posticcio, il razionale e l'irrazionale in una vertigine iperrealistica dagli sviluppi imprevedibili.

A questo articolato gioco di equilibri si è provato a dare espressione attraverso un patrimonio di figure retoriche che sembrano capaci di interpretare compromessi diversi e incarnare modelli dinamici, in un'operazione che sempre meno ha avuto a che spartire con un approccio retorico in senso stretto e sempre più ha cercato di aprirsi a suggestioni diverse.

In particolare, dalla lettura incrociata del paradigma, pare possibile distinguere due classi trasversali: da un lato quei modelli organizzati su figure che abbiamo definito della **ricorrenza** (metafora e *sineddoche*) che affermano (un sistema di valori; un rapporto tra testo e mondo; un modello organizzativo...), dall'altro lato modelli che invece si riconoscono nelle figure della **negazione** (ironia e *litote*) che criticano ipotesi cognitive e principi d'ordine. Da una parte stanno dunque i modelli a *clôture* forte e dall'altra quelli a *clôture* debole.

Del resto, è anche possibile una lettura ulteriormente incrociata dei modelli, sulla base, questa volta, dell'adesione del lettore come dinamica nel tempo. Come si diceva sopra, allora, metafora e *litote* sarebbero figure di una *clôture* a fruizione **immediata** (e perciò a risposta immediata), mentre *sineddoche* e ironia gestirebbero una fruizione **ritardata** o **protratta**.

Dentro questo movimentato sistema una cosa pare evidente, e cioè il fatto che è solo il primo modello, quello della '*clôture* metafora' a garantire l'immediata adesione del lettore e l'affermazione forte di un modello di mondo. Ed è perciò l'unico tra i paradigmi a rispondere ancora a un'idea classica di chiusa forte.

L'iniziale interesse per la retorica antica è servito soprattutto a impostare un discorso 'per differenza': appare chiaro, adesso, che la strada percorsa è poi stata ben diversa. Sicuramente il patrimonio di figure, se valorizzate come un *thesaurus* di modelli che incarnano una dinamica precisa (una formazione di compromesso tra dire e non dire), si offre come un arsenale prezioso per la descrizione di questi problemi e, perché no, per la loro modellizzazione.

Questo lavoro è il tentativo di incamminarsi su questa strada.

Si è anche provato a dare forma leggibile a questi modelli, attraverso schemi che si sono andati accumulando nel corso dell'ipotesi tipologica e di cui possiamo, a questo punto, formulare una sintesi grafica.

| MODELLO A LA METAFORA FORTE | | | MODELLO B L'IRONIA DEBOLE | | MODELLO C LA SINEDDOCHE E LA LITOTE FORTE E DEBOLE | |
|-----------------------------------|--|--------------------------------|-------------------------------------|------------------------------|--|--|
| RISOLTO | IMPOSTO | RITARDATO | SDOPPIATO | SOSPESO | REITERATO | INTERROTTO |
| <i>I VICERÉ</i> | <i>THERESE RAQUIN</i> | <i>MASTRO DON GESUALDO</i> | <i>L'EDUCATION SENTIMENTALE</i> | <i>I MALAVOGLIA</i> | <i>(BOUVARD ET PECUCHET</i> | <i>CHÉRIE</i> |
| <i>GERMINIE LACERTEUX</i> | <i>PIERRE ET JEAN</i> | <i>EFFI BRIEST</i> | <i>ANNA KARENINA</i> | <i>PADRI E FIGLI</i> | <i>A VAU L'EAU</i> | <i>(LA STORIA DI UN BURATTINO)</i> |
| | <i>TESS DEI D'UBERVILLE</i> | <i>LES SOEURS VATARD</i> | <i>TORMENTO</i> | <i>L'EREDITA'</i> | <i>TRISTANA</i> | <i>POT BOUILLE</i> |
| | <i>IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA</i> | <i>(MADAME BOVARY)</i> | | <i>(IPROMESSI SPOSI)</i> | | |

6.3 La fine che verrà

A questo schema dobbiamo aggiungere ancora un breve commento prima di arrivare alle conclusioni del nostro lavoro.

Quattro testi compaiono tra parentesi. Nessuno dei quali, ciascuno per ragioni diverse, rientra rigorosamente nella *tranche* storico-letteraria che abbiamo individuato come *target* dell'inchiesta.

Cominciamo dall'ultimo nello schema, *La storia di un burattino* che, come già detto, costringe a uscire dal canone realista-naturalista, aprendolo a quello insieme soprannaturale e scherzoso; *Bouvard et Pécuchet* pone di fatto il problema di essere un romanzo non finito, per cui, nonostante la pertinenza delle osservazioni proposte circa il sistema di *clôture* che lo sostiene, resta un esempio 'a metà'; *I Promessi Sposi* non solo anticiperebbero la data *post quem* del nostro *corpus* ma lo aprirebbero nella direzione del romanzo storico, non di stretta contemporaneità. Rispetto al campione selezionato, dunque, nel primo caso c'è un vizio di 'genere'; nel secondo caso c'è un vizio di forma; nel terzo ci sono sia un vizio di 'genere' che un vizio di cronologia. Fatte le debite precisazioni dunque, è parso importante inserire questi testi a pari dignità degli altri, precisamente perché mettono in luce le potenzialità dell'approccio alla questione: la modellizzazione che si è delineata potrebbe estendere la sua efficacia non soltanto all'ambito del romanzo realista-naturalista, non soltanto dunque entro quelle coordinate di poetica che ci erano sembrate favorire la riflessione sul tema, ma al genere romanzo *tout court*. E, d'altra parte, già nel prendere le mosse, questa ricerca guardava alle origini antiche del romanzo dalla stessa prospettiva⁶¹⁴.

Diciamo di *Madame Bovary*, infine. Un testo che – nella perfetta sovrapposizione di una forma dubitativa e un contenuto assertivo - abbiamo definito un *entre-deux*, che meriterebbe forse una classe a sé stante, che per l'estrema singolarità della soluzione che propone al rapporto col mondo non costituisce se non il modello di se stesso, un'eccezione a ogni regola. Che però abbiamo dovuto in qualche modo costringere a una categoria, imponendoci una scelta a favore del piano semantico, sulla base del significato forte della sua chiusa. La parentesi che racchiude il titolo nello schema risponde perciò a una precisa consapevolezza, l'affermazione, nel cuore della tassonomia, dell'irriducibilità della letteratura a ogni sistema, estremo e paradossale omaggio alla fragilità di ogni operazione classificatoria!

La tipologia "a geometria variabile", allora, è fondata sull'analisi di un campione di testi sufficiente per numero a farci parlare di modello ricorrente ma non così esteso da non consentire un'analisi approfondita. Allo stesso tempo essa si presta all'inserimento di altri testi, e non soltanto di tutti quelli che si sono andati via via nominando (*Les*

⁶¹⁴ Così, per esempio, si era riconosciuto nel *Satyricon* un archetipo antico del Modello C. Cfr *supra*.

frères Zemganno, per esempio, e poi i singoli episodi del ciclo zoliano, *Une vie* di Maupassant, *Il cugino Basilio*, di Queiròs, *La fontana de oro* di Galdós, la *Giacinta* di Capuana etc.) che, pur interni a quella sezione di storia-letteraria che ci siamo scelti, non compaiono nella tabella: ciò che più conta è che la tipologia pare potenzialmente espandibile, trasversale a delimitazioni cronologiche e di genere.

In quest'ottica un'eventuale prosecuzione della ricerca, superati quei limiti che qui ci siamo dati, dovrebbe seguire entrambe le direzioni di marcia: non solo in avanti ma anche indietro nel tempo. Un'analisi nei termini in cui l'abbiamo impostata sarebbe feconda per illuminare, ad esempio, tutta l'ambiguità, la sospensione, il bilico della chiusa de *Le rouge et le noir* (1830), solo apparentemente conforme a quel modello di chiusa romantica compatta e stabile di cui abbiamo delineato la fisionomia già nel primo capitolo⁶¹⁵. E, nel seguire il percorso in avanti dovrebbe non soltanto mettersi sulle tracce dell'ultimo dei modelli che, indubbiamente, vediamo trionfare nel romanzo della modernità – da che parte starebbero allora *La Recherche* proustiana⁶¹⁶ e l'*Ulysse* joyciano? - ma anche e soprattutto, con approccio retrospettivo, ricostruire i percorsi seguiti dai singoli modelli, la loro frequenza, la latenza e i ritorni sul lungo nastro in cui è archiviata la storia letteraria, mettendoli possibilmente in relazione – e qui sarebbe la vera sfida, di cui questa ricerca è, evidentemente, solo un auspicio - con il sostrato storico-culturale, con i condizionamenti inferti dallo sviluppo tecnico-scientifico, con le oscillazioni della fiducia nelle teorie e nelle ideologie, con il sentimento di stabilità che i contesti politici nazionali garantiscono o negano, e perfino – ancora! - con le strutture economiche, ovvero precisamente con l'aspettativa di futuro e di mobilità sociale, quel germe che ha fatto germogliare la grandiosa stagione realista nel XIX secolo e che – quasi secondo il ritmo ondivago degli indici di borsa – continua nonostante tutto a

⁶¹⁵ Per una ipotesi sulla duplicità di questo finale – da identificarsi con la duplicità di Julien come (anti)eroe – si legga Hamm J.-J., *Le dénouement de «Rouge et Noir». Un parvenu qui ne parvient à rien*, «Stendhal Club», 67, 1975, pp. 250-266. Franco Fiorentino legge così il ribaltamento della posizione morale del protagonista; nel mancato *parvenir*: « (...) questo finale mi pare prefiguri una nuova incompatibilità che segnerà il romanzo a venire: quella tra un sentimento che è diventato di tutti, dei Julien ma anche dei Valenod e dei seminaristi, un sentimento socialmente incoraggiato, prosaico, piccolo borghese e la legittimità letteraria del suo coronamento.», *L'ambizione: «Il rosso e il nero»*, in *Il Romanzo*, cit., vol. I, p. 418.

⁶¹⁶ L'immagine usata da Rousset, *Le cercle fermé*, si fonda proprio sul fatto che l'ultima pagina dell'ultimo capitolo della *Recherche* si chiude esattamente sulla prima: « (...) la prima e l'ultima parte, *Combray* e la *Matinée Guermantes*, si sovrappongono e si corrispondono organicamente», J. Rousset, *Forma e significato*, trad. it., cit., p. 149.

rappresentare il motore dell'investimento creativo...Una nuova ricerca dovrebbe, insomma, dare agio a quell'apertura in direzione antropologica che permetterebbe di guardare ai modelli di *clôture* come a una sorta di 'cartografia dell'immaginario'.

Non stupirebbe di veder affermato, nella più stretta contemporaneità un ritorno a paradigmi di chiusa forte, anzi fortissima. E non deve stupire davvero che alcuni dei capolavori recenti di questa nuova incarnazione del modello forte provengano principalmente da un mondo e da una temperie culturale che, invece, si era posta quale avanguardia della decostruzione dei sistemi. Al cuore del post-modernismo americano una visione apocalittica del mondo e una rappresentazione della vita come effimera corsa contro la morte si risolve, alla fine, nella significativa consolazione del più rassicurante *topos* conclusivo: un 'autentico' tramonto (nucleare però!) (Don De Lillo, *Rumore bianco*, 1985). Ma non solo: proprio da quella società (che l'anima multiforme e disgregante ha fatto esplodere) torna addirittura l'obliterato⁶¹⁷ archetipo del romanzo familiare, così, uno dei massimi autori americani contemporanei, Philip Roth, condanna alla forza di una *clôture* - che è caduta tragica, spietata cacciata dall'Eden - uno dei suoi più bei romanzi, *Pastorale Americana* (1997). E se quel romanzo pure non riesce ancora a rinunciare all'interrogativo finale e ad abbandonarsi 'serenamente' alla distruttiva verità di quella chiusa, Roth torna volontaristicamente a lanciarsi contro la paralizzante lacerazione tra l'aspettativa così umana di una fine e la consapevolezza così necessaria dell'inconsistenza di ogni compimento («Ogni ragazzo che dice "conclusione" lo boccio. Vogliono la conclusione? L'avranno.»⁶¹⁸). Il desiderio di portare a termine l'inchiesta ritorna a farsi imperativo nel discorso del racconto, nonostante le attestazioni di sfiducia, e anzi, proprio a confronto con quelle il romanzo rivendica l'insopprimibilità di quel bisogno d'ordine significativo come fatto così inguaribilmente umano:

«Certo, lo so che non c'è compimento, né una giusta e perfetta conclusione, ma questo non significava che io, ritto a pochi passi da dove la bara riposava nella sua fossa scavata di fresco, non pensassi con ostinazione che questo finale (...) non bastava.»⁶¹⁹

E il narratore de *La macchia umana* (2000), si lascia prendere dalla storia, prima dalla sua fine e poi, *dopo*, dal suo principio, fino all'ultima pagina, quando sull'orrido

⁶¹⁷ Almeno relativamente alla letteratura nord-occidentale.

⁶¹⁸ P. Roth, *The Humain Stain*, trad. it, *La macchia umana*, Torino, Einaudi, 2003, p. 160.

⁶¹⁹ *ibidem*, p. 339.

vuoto della lastra di un lago ghiacciato, incontra l'assassino e dà finalmente senso a un percorso ermeneutico, ora sì, retrospettivamente nella scrittura, dall'inizio alla fine.

L'enfasi sulla fine forte ritrova tutta la congenialità del modello poliziesco, comprovata non soltanto dalla ritrovata e inestinguibile passione per il *noir*, che ha travolto l'editoria globale da qualche anno a questa parte (ma forse si tratta 'solo' di una nuova dignità riconosciuta al genere), ma anche da una rimanipolazione del modello che nel trasformare la fine in idolo parodico si è rimessa a gridarne la necessità, il desiderio, l'urgenza. La fine come totem mostruoso (e ridicolo) messo a presidiare l'incipit: così potrebbe leggersi il lunghissimo e potente attacco di Javier Marías che apre *Domani nella battaglia pensa a me* (1994) con una ossimorica morte ai preliminari:

«Nessuno pensa mai che qualcuno possa morire nel momento più inopportuno anche se questo capita di continuo, e crediamo che nessuno se non chi sia previsto dovrà morire accanto a noi (...) I vivi e quello che muore – se ha il tempo di accorgersene – spesso provano vergogna per la forma della morte possibile e per le sue apparenze, e anche per la causa.»⁶²⁰

La morte più inappropriata («un'indigestione di frutti di mare (...) morire con indosso soltanto i pedalini (...) morire rasati a metà, con una guancia coperta di schiuma e la barba diseguale fino alla fine dei tempi se nessuno rimedia e per pietà estetica non conclude il lavoro») denuncia violentemente lo spaesamento umano di fronte alla negazione di un percorso di senso che connetta ogni fine al suo inizio e al suo mezzo. Condanna irrimediabile cui Sartre aveva già confessato la resa:

«Dans une vie terminée, c'est la fin qu'on tient pour la vérité du commencement.»⁶²¹

Suggerzioni, niente di più. Sarebbe bello avere il tempo di scrivere di tutti i libri che si sono amati, di tutte le storie che sono venute ad abitare l'alveare del nostro privato immaginario e che ancora cercano una sistemazione per poter svelare il loro segreto, per illuminare le nostre vite dell'eterna illusione che ci sarà una conclusione giusta e perfetta, adeguata al principio e al mezzo, una conclusione la cui ipotesi rende più tollerabile il terrore dell'eternità, l'umano, appassionato, commovente bisogno di scampare alla morte radicandosi in un ordine, quale che sia; una conclusione che coraggiosamente lenisca l'inguaribile struggimento per come le cose non sono.

⁶²⁰ J. Marías, *Domani nella battaglia pensa a me*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000, p. 3.

⁶²¹ J. P. Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 169.

Sarebbe bello, ma bisogna finire. E continuare l'illusione di ogni scrittore; come uno scrittore costruire il nostro personale romanzo, fermandosi ogni tanto a guardare indietro per assicurarsi che un ordine logico sia rintracciabile; come uno scrittore imbastire episodi nello sforzo estremo di arrivare sul limite potendo arrestare, insieme col viaggio, anche il senso che si è inteso dare al viaggio. Perché, per quanto deprecabile apparisse a Flaubert, e fatuo e presuntuoso e meschino, davvero noi siamo solo un filo e non riusciamo a soffocare il desiderio di conoscere la trama. E come uno scrittore, consapevoli che un solo compimento non c'è, che non c'è una sola conclusione possibile, tendere, nonostante tutto, inesaurevolmente, con ogni sforzo possibile, a riconoscere le ragioni e le passioni che conducono alla nostra privata, intima e solitaria fine.

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III – UFR Littérature et Linguistique Françaises et Latines
Scuola Normale Superiore – Classe di Lettere
Thèse de Doctorat en Cotutelle - Tesi di Perfezionamento in Cotutela
Discipline: Littérature et Civilisation Françaises
Discipline Filologiche e Linguistiche Moderne

Anna Lisa Izzo

Raisons et passions d'une fin

Pour une poétique de la clôture narrative
dans le roman réaliste-naturaliste

Synthèse en français

sous la direction de M. Philippe Hamon et de M. Francesco Orlando
soutenue le 12 décembre 2006

Membres du Jury : Stefano Brugnolo, André Guyaux, Salvatore S. Nigro, Paolo Tortonese

TABLE des MATIERES

Introduction

| | |
|---|--------|
| Pourquoi la fin et légitimation d'un corpus | p. 279 |
|---|--------|

Chapitre I

Raisons de la fin: pour une rhétorique de la clôture

| | |
|--|--------|
| 1. Avec les meilleures intentions du monde : renoncer à conclure | p. 286 |
| 2. D' horizons différents : tous les visages de la clôture | p. 287 |
| 3. Dans les faits et dans les émotions : un peu de rhétorique | p. 290 |
| 4. Question de passions : le <i>oui</i> du lecteur | p. 292 |
| 5. Seuils: pour une <i>road map</i> de la fin | p. 295 |
| 5.1 Epilogues | p. 295 |
| 5.2 En marge du présent | p. 297 |
| 5.3 Fort et faible | p. 298 |
| 5.4 A la première personne (pour une approche de genre) | p. 301 |
| 5.5 La voix et le feu | p. 302 |
| 6. Effets terminaux: dynamiques de la dernière page | p. 304 |

Chapitre II

Passions de la fin: pour une typologie de la clôture

| | |
|--|--------|
| 1. Le minimum indispensable: la fin comme constante de lecture | p. 308 |
| 2. Finir c'est un peu mourir: la fin comme conflit de forces | p. 309 |
| 3. 'Huis clos': la clôture comme système | p. 313 |
| 3.1 Un éventail de situations | p. 317 |
| 3.2 Avant la fin | p. 319 |
| 3.3 La 'métaphore' | p. 321 |
| 4. 'Les choux et la rosée': oscillations du système | p. 322 |
| 4.1 La fin et son double | p. 328 |
| 4.2 En équilibre sur le sens | p. 332 |
| 4.3 L' 'ironie' | p. 342 |
| 5. La lune dans le puits: crise du préjugé téléologique | p. 344 |
| 5.1 Une série toujours disponible : l'album | p. 345 |
| 5.2 L'interruption thérapeutique | p. 348 |
| 5.3 La 'synecdoque-litote' | p. 351 |
| 6. Vers la fin: la clôture comme formation de compromis | p. 353 |
| Bibliographies : Note | p. 356 |
| Bibliographie des textes | p. 357 |
| Bibliographie de la critiques | p. 364 |

Introduction

Pourquoi la fin et légitimation d'un *corpus*

Toute l'architecture d'un texte converge dans la fin: choix de poétique, modèles structurels et présupposés idéologiques devraient retrouver ici une dernière confirmation. La fin se veut preuve de l'efficacité du texte. Dans ce travail, on tente de repérer les règles syntactiques et sémantiques qui président à la construction d'une cohérence finale et de montrer les apories qui éloignent toujours le corps vivant de l'œuvre d'art de toute surdétermination théorique.

Variante moderne d'un Humanisme engagé, le Naturalisme s'oppose à tout principe d'autorité et souhaite laisser son lecteur face aux phénomènes du déterminisme et à ce qu'on appelle la confusion axiologique (des valeurs). À partir de Flaubert, le roman moderne renonce explicitement à une fonction didactique, dans le but de stimuler son lecteur à une reconstruction personnelle des faits et de leur sens. Les nombreuses contradictions de cette perspective feront l'objet de notre étude qui vise, une fois de plus, à témoigner de la richesse de la littérature et de sa diversité par rapport au discours idéologique.

C'est précisément à partir des déclarations des auteurs, qui affichent une puissante volonté de renoncer à conclure, que l'on a déclenché une enquête sur les dynamiques textuelles visant à mettre à l'épreuve de l'analyse l'efficacité de ce propos. Se posant souvent en polémique avec le roman romantique et le feuilleton⁶²², les déclarations allant dans ce sens-là se multiplient. Ainsi, Flaubert déclare :

«On fausse toujours la réalité quand on veut l'amener à une conclusion qui n'appartient qu'à Dieu seul. (...) La rage de vouloir conclure est une des manie les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Chaque religion, et chaque philosophie, a prétendu avoir Dieu à elle, toiser l'infini et connaître la recette du bonheur. Quel orgueil et quel néant ! Je vois, au contraire, que les plus grands génies et les plus grandes œuvres n'ont jamais conclu. »⁶²³

⁶²² Pour une analyse détaillée de cette critique voir au premier chapitre du texte intégral de ce travail en italien (*Con le migliori intenzioni: rinunciare a concludere*).

⁶²³G. Flaubert, à *Mademoiselle Leroyer de Chantepie*, le 23 octobre 1863, in *Correspondence*, Paris, Gallimard, 1980, vol. II, p. 239. La question de la fin est au cœur de l'œuvre de Flaubert et de sa réflexion sur la *mimesis*. Les citations à ce propos pourraient être nombreuses: «Les gens légers, bornés,

les frères Goncourt attaquent :

«On trouvera bien certainement la fabulation de *Chérie* manquant d'incident, de péripéties, d'intrigue. Pour mon compte, je trouve qu'il y en a encore trop. (...) je voudrais faire des romans sans plus de complications que la plupart des drames intimes de l'existence, (...) ; et la mort, cette mort que j'emploie volontiers pour le dénouement de mes romans, de celui-ci comme des autres, quoique un peu plus comme il faut que le mariage, je la rejetterais de mes livres, ainsi qu'un moyen théâtral d'un emploi méprisable dans la haute littérature»⁶²⁴.

Zola écrit :

« Notre roman contemporain se simplifie de plus en plus, par haine des intrigues compliquées et mensongères; il y a là une revanche contre les aventures, le romanesque, les fables à dormir debout. Une page de vie humaine, et c'est assez pour l'intérêt, pour l'émotion profonde et durable. (...) On finira par donner des simples études, *sans péripéties, ni dénouement*, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées »⁶²⁵.

et Maupassant, dans la capitale *Préface à Pierre et Jean* (1888) remarque qu'hors du roman réaliste :

«les incidents sont disposés et gradués vers le point culminant et l'effet de la fin, qui est un événement capital et décisif, satisfaisant toutes les curiosités éveillées au début, mettant une barrière à l'intérêt, et

les esprit présomptueux et enthousiastes veulent en toute chose une conclusion : ils cherchent le but de la vie et la dimension de l'infini», (à *Mademoiselle Leroyer de Chantepie*, le 18 mai 1857). L'idée centrale est celle d'un lecteur qui aurait besoin de retrouver dans la littérature un ordre et un sens que la vie ne peut offrir : «L'ineptie consiste à vouloir conclure (...) Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame», (à *Louise Colet*, 4 décembre 1850). L'impossibilité à reconnaître un principe d'organisation, voilà ce qui lui offre l'image du point de fuite : à propos de *l'Education sentimentale* Flaubert écrit : «Pourquoi ce livre-là n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais ? C'est trop vrai et, esthétiquement parlant, il y manque la *fausseté de la perspective*. A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or rien de tout cela dans la vie. Mais l'Art n'est pas la Nature !», (à *Madame Roger des Genettes*, le 8 octobre 1879, in G. Flaubert, *Correspondance 1877-1880*, Paris, 1975).

⁶²⁴ E. de Goncourt, *Préface*, in *Chérie*, (1881), ed. par J. L. Cabanès et P. Hamon, Jaignes, La chasse au snark, 2002, p. 2.

⁶²⁵ E. Zola, *Le roman expérimental*, (1880), Paris, Garnier Flammarion, 1971, p. 242.

terminant si complètement l'histoire racontée qu'on ne désire plus savoir ce que deviendront, le lendemain, les personnages les plus attachants»⁶²⁶.

Au reste, on a constaté une permanence de modèles à clôture forte, indépendamment de toute stratégie formellement ou structurellement 'ouverte' (textes finissant sur un dialogue inachevé, par exemple, ou encore textes anticipant la véritable scène conclusive, et ferment par un commentaire trivial ou une scène anodine).

Le fait est qu'il y a une évidente contradiction interne à l'esthétique réaliste-naturaliste : la théorie affiche ce que la pratique, très souvent, n'assure pas. Car, de toutes manières, il y a le public et les attentes du lecteur. Mais demeure aussi une force d'attraction de modèles fermement conclusifs et qui suggèrent une signification, un projet ou encore une lecture du monde. Les exemples de ces contradictions seraient nombreux, non seulement au niveau des déclarations d'auteur (et c'est le cas du contraste entre la *Préface à Chérie* et le texte du roman lui-même) mais aussi dans la réception des textes (pour ne citer que *Les sœurs Vatard*⁶²⁷ de Huysmans que Zola, aussi bien que Daudet, qualifieront, pleins d'enthousiasme, dans les pages de *Le Voltaire*, d' 'ouvert'). Zola lui-même jouera avec une apparente remise en question des stéréotypes de la conclusion.

Les romans que nous analyserons dans cette étude doivent être considérés comme l'expression d'un mouvement littéraire européen qui a pris la place du Romantisme dans la deuxième partie du XIXème siècle ; il est entendu que l'on ne s'engagera pas dans une définition des termes Réalisme et Naturalisme, et que l'on est obligé de renvoyer pour cela à une vaste bibliographie sur le sujet, (depuis le *Mimesis* de Erich Auerbach qui a donné la définition de réalisme, une fois pour toutes, en n'oubliant pas l'article de Philippe Hamon, *Un discours contraint*, qui propose une typologie du discours réaliste⁶²⁸).

⁶²⁶ *Le Roman* (Préface à *Pierre et Jean*), Paris, Gallimard, 1987, p. 706.

⁶²⁷ Pour une analyse de la fin de ce roman, voir la thèse en italien.

⁶²⁸ Cfr. P. Hamon, *Un discours contraint*, «Poétique», 16, 1973. Hamon souligne aussi le risque, chez Auerbach, de suggérer une vision téléologique du phénomène. Voir aussi R. Wellek, *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, in *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963, p. 225. Pour une discussion plus vaste du problème voir l'Introduction italienne (*Perché la fine e legittimazioni di un corpus*) au texte intégral de cette thèse.

Dans la perspective des études sur la clôture, la différence tient dans le choix d'un narrateur absent, caché, qui prône à la multiplicité des points de vue. C'est dans ce sens-là que l'on préfère parler de naturalisme, car on adoptera en revanche une acception large du concept de réalisme, selon laquelle:

«Sont réalistes la plus grande partie des romans du XIXème siècle, y compris, évidemment, les romans naturaliste set véristes.»⁶²⁹

Notre *corpus* de romans sera alors "à géométrie variable", comme on aime le dire depuis un certain temps. L'analyse se concentrera sur un ensemble assez homogène de textes réalistes-naturalistes italiens et français, tout en gardant l'horizon européen du phénomène.

Le noyau sera donc constitué des romans suivants: *Thérèse Raquin, Pierre et Jean, Tess dei d'Uberville, Il Marchese di Roccaverdina, I Viceré, Germinie Lacerteux, Mastro don Gesualdo, Effi Briest, Les soeurs Vatard, Madame Bovary, L'Education sentimentale, Anna Karenine, Tormento, I Promessi Sposi, I Malavoglia, Pères et Fils, L'eredità, Chérie, Bouvard et Pécuchet Tristana, A vau l'eau, Le avventure di un burattino, Pot-Bouille.*

D'autres textes nous aideront à préciser et confirmer l'hypothèse de ce travail.

Afin de reconnaître les raisons qui déterminent les contradictions inhérentes à notre problématique et de mettre au jour les structures profondes qui font l'effet de clôture d'un texte, il nous faut faire une précision d'ordre terminologique et définir les concepts dont nous allons nous servir dans cette étude.

C'est Marianna Torgovnick⁶³⁰ qui, la première, a distingué *ending* de *closure*: le premier terme comme le lieu matériel où finit le texte, le deuxième comme processus portant sur la totalité du texte et, par conséquent comme système de cohérence. D'un côté, donc, un point local, stratégique et terminal du texte; de l'autre, un ensemble de procédés internes assurant la cohérence globale du texte.

C'est dans ce dernier sens qu'on entendra la parole clôture dans ce travail.

Le mot *fin*, par contre, indiquera la partie finale du texte, celle dont Guy Larroux a donné une description complète dans son important travail, *Le mot de la fin*⁶³¹.

⁶²⁹ P. Pellini, *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 7, (je traduis).

⁶³⁰ M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 6.

⁶³¹ G. Larroux, *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995.

Dans notre perspective, c'est tout le système qui construit la cohérence du texte qui fait l'objet de cette étude ; c'est pourquoi nous travaillerons aussi bien sur le champ formel-stylistique que sur le champ sémantique, notre point de départ étant le concept de *clausule* tel qu'il a été proposé par Philippe Hamon⁶³² dans un article encore très séduisant et riche de perspectives. On entendra par clausules internes au texte tous les passages (à plusieurs niveaux) qui en fixent le sens.

Il s'agira d'un parcours paradigmatique à travers le texte, à partir du moment où l'on travaillera au croisement des niveaux formel et sémantique s'efforçant de retrouver tous les éléments qui en déterminent la cohérence et la signification.

Dans ce même article, Hamon reconnaissait comme essentielle à un « effet fini » l'interaction, lors de la dernière page du texte littéraire, de trois paramètres : la fin en tant que lieu, la finition en tant que procédé de cohérence parachevé et la finalité en tant que fonction idéologique :

« (...) il est certain que le problème de la fin du texte (sa clausule proprement dite) est lié à celui de sa *finalité* (de sa fonction idéologique, ainsi que du projet de l'auteur d'écrire un texte plus ou moins lisible, à l'information plus ou moins différée, et d'axer sa mise en œuvre sur tel ou tel élément de la communication – textes phatiques, conatifs, référentiels, etc), ainsi qu'à celui de sa *finition* (au sens traditionnel de «clôture», de cohérence interne, de «fini» stylistique et structurel – comme on parle de la finition d'un objet manufacturé, d'un bricolage, ou d'un produit artisanal. »⁶³³

Or, si cela demeure la garantie d'un puissant effet de clôture, lorsque l'on souhaite envisager une typologie des clôtures romanesques, on doit aussi se poser la question de tous ces textes qui renoncent à une telle interaction et se demander ce qu'il en est de l'effet de clôture.

Afin de reconnaître une typologie des clôtures narratives, nous sommes donc partis de la fracture possible entre ces trois paramètres : le lieu de la fin qui ne correspond plus au dénouement narratif ; les procédés formels qui contredisent un message final ; la morale de l'histoire qui se refuse. C'est souvent le plan formel qui se pose en contraste

⁶³² P. Hamon, *Clausules*, in « Poétique », n. 16, 1975. Cet article a donné beaucoup d'ampleur à la question structurelle dans la clôture narrative. Après l'étude de Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure*, (Chicago University Press, 1968) c'est à *Clausules*, à ses hypothèses et à ses suggestions de recherche encore riches en perspective, que tout le travail qui a été fait sur ce sujet (dont, évidemment, cette étude) est débiteur.

⁶³³ cfr. P. Hamon, *Clausules*, cit. p. 499.

avec le plan sémantique et c'est à partir de cette friction qu'un modèle de signification plus caché peut être reconnu.

Dans ce voyage à travers les contradictions du texte romanesque il nous a semblé d'offrir une hypothèse interprétative intéressante en renvoyant à la théorie développée par Francesco Orlando qui a parlé de formation de compromis en termes de figure très féconde dans le discours littéraire⁶³⁴.

Par rapport au discours de l'idéologie, qui peut choisir rationnellement entre deux intentions, deux significations, l'œuvre littéraire donne précisément place à des voix et des intentions différentes, voire opposées.

La typologie qu'on tentera de mettre au jour sera donc fondée sur le concept de compromis entre les voix, les points de vue et les différents discours idéologiques présents dans chaque roman.

La fin du texte littéraire, en tant que lieu où le dialogue, voir le conflit entre des intentions différentes parvient à une solution : elle peut envisager la suppression du conflit avec la disparition de l'une des voix ; elle peut affirmer le conflit, par le biais d'un équilibre entre les positions différentes et décrétant une suspension du choix et de la signification; elle peut valoriser la complète et consciente pluralité de systèmes (valeurs, points de vue etc.) qui se révèle module structurel⁶³⁵ de l'œuvre (si l'on songe, par exemple, aux œuvres construites comme des encyclopédies).

Il faudra donc différencier non pas 'clôtures ouvertes' et 'clôtures fermées' mais 'clôtures fortes' et 'clôtures faibles', tout en sachant que même lorsque, dans une clôture forte, le texte impose à *la fin* un seul discours sur le monde, un seul de ses points de vue idéologiques, le discours qui aura eu tort aura, malgré tout, trouvé la place nécessaire pour se manifester et se justifier. C'est pourquoi, dans le roman, l'intention qui gagne à la fin, gagne d'une manière critique.

C'est une autre manière de prouver ce que la critique, depuis Lukacs jusqu'à Moretti, a affirmé : le roman, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle se veut l'expression d'une

⁶³⁴ Ce concept a été élaboré dans *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, (1973) 2000, là où il suggère un ensemble de modèles freudiens susceptibles d'être appliqués à la littérature. Parmi ces onze modèles celui concernant la formation de compromis est le dernier, cf. pp. 210-218.

⁶³⁵ Lorsque l'on parlera de *module* l'on entendra un système **d'organisation interne** au texte (une unité de signifiants) qui se **reproduit** à plusieurs moments d'un texte et en détermine la structure interne (par exemple par alternance entre deux pôles opposés). Par contre on utilisera le terme *modèle* afin de parler d'un paradigme à une échelle plus vaste et même externe au texte.

modernité faible, précaire, adaptable, expression de la contradiction plus encore que des certitudes.

Bien évidemment, les situations auxquelles les romans que nous allons analyser nous font faire face ne seront pas si schématiques et ne se présenteront pas d'une manière aussi nette : il faudra donc reconnaître des classes assez nuancées, afin de ne pas réduire le texte à un tel mécanisme et de valoriser la spécificité de chaque roman. Construire des typologies peut nous aider à dévoiler un peu mieux la forme et le fonctionnement des textes. Ce texte qui se transforme, lorsqu'on y reconnaît similitudes, correspondances, oppositions et variations, en un réseau simultané de relations qui s'illuminent les unes les autres.

Chapitre I

Raisons de la fin : pour une rhétorique de la clôture

1. Avec les meilleures intentions du monde : renoncer à conclure

La stéréotypie et les conventions des modèles classiques de fermeture et leur propension à transmettre un sens définitif, une interprétation du monde forte et stable sont ressenties et dénoncées très tôt par le roman réaliste-naturaliste de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle. Elles trouvent d'ailleurs un délateur acharné en Gustave Flaubert. D'un point de vue historique, la prise de conscience de l'artificialité de la fin dans le roman n'est aucunement une invention du XX^{ème} siècle (pareillement, cette attaque contre la conclusion n'existe pas dans tous les romans du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècle). Par ailleurs la position du naturalisme peut être considérée comme avant-gardiste uniquement dans la mesure où elle est accompagnée d'une opération théorique consciente, militante et programmée. Pour ce qui est des structures narratives le modèle ouvert cohabite avec le modèle fermé depuis les origines les plus lointaines du genre romanesque – à partir de sa structure encyclopédique, disposée à accueillir une série d'événements longue et désordonnée. Ainsi, si les *Ethiopiennes* d'Héliodore (post 222 av. J.C.) représentent un modèle téléologique fermé, au sein duquel l'aventure constitue un élément retardateur quoique fonctionnel pour l'atteinte d'un objectif, un but, un lieu de morale et de savoir, en revanche *l'Histoire vraie* de Lucien (post 120 av. J.C.), divulgue un paradigme alternatif, fortement centrifuge, dominé par la sérialité et retenant le plaisir comique-réaliste de la *variatio*, de la rencontre et de la *curiositas* pour seul dessein. Conçue comme un catalogue ouvert d'aventures fantasques, *l'Histoire vraie* est conclue par une suspension qui ne pourrait être plus ouverte, et qui annonce d'autres histoires que l'on ne connaîtra cependant jamais. De même, le *Satyricon*⁶³⁶ (post 66 a. J.C.) représente bien le principe encyclopédique et antifinaliste qui émerge à l'époque moderne avec le mode picaresque. Ce dernier se conçoit comme le genre par

⁶³⁶ Pour les problèmes concernant tous ces textes voir L. Graverini, W. Keulen, A. Barchiesi, *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2006.

excellence des XVIème et XVIIème siècles, et si dans le *Roland Amoureux* de Boiardo, l'aventure, cette digression, cette errance par rapport au centre et à la fin est interminable, ce n'est qu'à regret que l'Arioste met un terme à l'éternelle divagation de ses paladins dans le *Roland Furieux*. C'est encore ce principe qui gouverne le chef-d'œuvre de la Renaissance européenne, *Gargantua* (1532-1564), puis le *Buscón* (1626) plus encore que le *Lazarillo*⁶³⁷, et ce jusqu'à l'anti-roman comme genre reconnu de la modernité du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne (1759-1757) et l'inachevé *Bouvard et Pécuchet* (1881).

Parallèlement certains se sont opposés avec de fortes raisons à l'affirmation simpliste selon laquelle seuls les ouvrages du vingtième siècle sont des œuvres *ouvertes*. Dans un essai connu, Umberto Eco a observé que toute œuvre d'art est ouverte en tant qu'objet susceptible d'usages multiples et donc d'interprétations différentes et originales⁶³⁸. Au terme de cette réflexion, les positions extrémistes de la critique déconstructionniste (J. Hillis Miller⁶³⁹) ont imposé l'idée selon laquelle l'oscillation entre ouverture et fermeture doit être reconnue comme mouvement génétiquement inscrit dans la conclusion du roman.

2. D'horizons différents: tous les visages de la clôture

C'est en posant le problème de la démarcation forte de la sortie hors du texte en termes d'histoire littéraire que Philippe Hamon reconnaît fort justement une sorte de primauté au naturalisme dans le processus de dévalorisation de la fin accentuée. L'objectif est clair: il s'agit de soustraire le lecteur à la conduite avisée du narrateur

⁶³⁷ Dans la souche du genre picaresque, le *Lazarillo de Tormes* (1554), il y a déjà une conclusion inscrite dès le début et l'élément téléologique est bien plus marqué: Lazarillo narre pour expliquer un "cas" et narre à partir d'une condition qui est radicalement changée par rapport à sa situation de départ. Cf. G. Greco, *Introduzione al Lazarillo de Tormes*, Milano, Garzanti, 1990, p. XVII. Au contraire, dans le *Buscón*, la fin elle aussi confirme la juxtaposition d'épisodes et de personnages, au point que dans la dernière phase le narrateur annonce de nouvelles aventures qu'il va ajouter. Cf. Quevedo, *Vita del briccone*, trad. it., Milano, Garzanti, 1991, p. 166.

⁶³⁸ U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, pp. 31-65.

⁶³⁹ J. Hillis Miller, *The Problematic of Ending in Narrative, Nineteenth-Century Fiction*, Special Issue: *Narrative Endings*, University of California Press, vol. 33-1, June 1978, pp. 3-7. Mais sur la résistance aux clôtures voir aussi D.A. Miller, *Narrative and its Discontents*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1981.

omniscient et chargé de juger. C'est-à-dire restituer au lecteur son pouvoir herméneutique et faire en sorte qu'il soit à même de reconstruire de façon autonome le texte tout en assumant à nouveau la responsabilité du sens, au sein d'une utilisation inscrite dans le texte lui-même. C'est ainsi que le roman réaliste-naturaliste, en revendiquant sans cesse son objectif sociologique et ethnographique (peindre les « mœurs » d'une société) se propose de renoncer à l'*explicit* romanesque fortement accentué et, en conséquence, bannit les fins comportant des morts ou des mariages. Il mise ainsi sur les conclusions discrètes, sur les sorties en sourdine⁶⁴⁰.

Tels sont, du moins dans les intentions, les objectifs explicites et affichés que la théorie de ces années-là établissait dans les préfaces des romans chez les Goncourt, chez Flaubert, Maupassant et Zola. Ce qui advient dans la réalité concrète de chaque œuvre est toutefois très différent et prouve l'autonomie du texte littéraire par rapport à toute théorie. Les conclusions d'un narrateur comme Balzac, écrivain qui tient à affirmer ses positions morales et politiques, omniscient et autoritaire par excellence - sont caractérisées par une force seulement très limitée - et qui est déjà implicite dans le retour des personnages d'un roman - affichée de manière explicite par l'auteur comme une nécessité de réalisme. Dans l'épilogue à la toute première édition d'*Eugénie Grandet* (qui sera supprimé dans les éditions suivantes) on peut lire quelques lignes avant la fin:

«Ce dénouement trompe nécessairement la curiosité. Peut-être en est-il de tous les dénouement vrais. Les tragédies, les drames, pour parler le langage de ce temps, sont rares dans la nature.»⁶⁴¹

D'autre part on découvrira que - pour ce qui est des structures profondes - l'ouverture n'est aucunement la norme adoptée par ce genre au XIXe siècle et l'on constatera une préférence pour les conclusions fortes et riches de sens et par des « cadrages » fermement marqués. Il apparaîtra que le roman ne se soustrait pas véritablement à la surdétermination de ces lieu-seuils que sont le début et la fin ; bien plus souvent que ne l'avait prévu la théorie, ces lieux gardent le statut d'endroits stables

⁶⁴⁰ La définition de sourdine a été donnée par L. Spitzer, *L'effet de sourdine dans le style classique : Racine*, in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970 (Ed. or. 1948), et elle a été reprises par la suite chez beaucoup d'autres.

⁶⁴¹ H. de Balzac, *Epilogue des Premières Editions, Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, vol. III, Paris, Gallimard, 1976, p.1201. Mais, parmi les exemples possibles, l'un des plus intéressants est l'*explicit* de *Sarrasine* : « la Marquise demeura pensive. »

pour des figures bien définies et des significations stables et celui d'espaces où le narrateur-juge parvient à se cacher.

En se tenant simplement à l'observation de l'œuvre de Zola, qui ne cesse dans ses essais théoriques de revendiquer l'esthétique de la « tranche de vie », on remarque que sur les vingt romans que comporte le cycle, à treize reprises la dernière image est celle d'un cimetière ou, plus largement, une image de mort.

L'étude du processus de clôture consiste donc en la reconstitution dynamique et surtout rétrospective de toute la forme du roman, par rapport à laquelle la solution n'est que l'approbation finale. C'est l'avis d'Armine Kotin Mortimer⁶⁴², qui met l'accent sur le fait qu'un sens de fermeture est ce qui le définit comme résultat d'une opération et comme effet de la pratique de lecture⁶⁴³.

Mais si cet « effet de fini » coïncide avec l'interaction à la dernière page des trois paramètres (fin/finition/finalité) il n'en demeure pas moins que le texte renonce dans de nombreux cas à cette harmonie. On trouve l'un des exemples les plus remarquables de ce renoncement dans les *Promessi Sposi* de Manzoni (1840). Lorsque, au chapitre XXXVI, Renzo retrouve Lucia, le texte manifeste, au niveau de l'intrigue et sur le plan symbolique, une volonté de conclusion. Après la résolution de la dernière énigme de la trame – le vœu de Lucia – la métaphore centrale du théorème construit par le roman se charge de la signification : le pain du pardon, cette eucharistie symbolique laissée en héritage aux fiancés. Le roman hagiographique de Cristoforo prend fin, ce dernier obtient, au moyen de sa *peroratio*, le droit de sortir de l'intrigue et c'est assez pour écrire le mot fin. Et pourtant le récit continue. Et cette continuation transforme la sublime morale du discours de Cristoforo en une réadaptation prosaïque, rouvre le roman pour en banaliser le message et en faire la « substance de toute l'histoire » (« il sugo », dans le texte italien). Voilà que le texte montre qu'il a une finalité *autre*; au reste ce n'est qu'au chapitre XXXVIII que le narrateur prend congé, avec une diffraction évidente des trois moments servant à garantir l'effet de saturation. D'où la nature dysphorique d'une fin qui s'est rendue non prévisible en se soustrayant aux

⁶⁴² A. Kotin Mortimer, *La clôture narrative*, Paris, Corti, 1985, p. 111.

⁶⁴³ Pour une approche différente cf. G. Larroux, *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1995 qui réalise le désir d'une analyse formelle de la fin narrative, formulé par P. Hamon dans *Clausules*; voir aussi U. Dionne, *Points de chute, points de fuite. Rupture chapitrale et ponctuation*, in *La ponctuation*, textes réunis et présentés par J. Dürrenmatt, Poitiers, La Licorne, 2000, pp.261-289

attentes du lecteur; elle laisse aussi perplexe sur l'effet de fermeture et sur le rapport entre clause et genre.

Il est donc opportun, lorsque l'on parle de protocole de fermeture propre au genre, de s'inscrire également dans un cadre diachronique d'histoire littéraire, notamment lorsque l'on est confronté à des textes qui s'opposent délibérément à la tradition ou qui adoptent par rapport à elle une attitude critique (comme le roman de Manzoni par rapport au roman historique). Très souvent, ce qu'il y a de rassurant dans l'« effet fini » est remis en cause par la nouveauté et la nature critique de ces textes. Ils imposent alors de nouvelles clauses, méconnaissables comme telles en premier abord, lues comme ouvertes et dysphoriques, mais qui s'institutionnalisent par la suite. C'est également le cas du roman naturaliste, qui apparaît à ses premiers lecteurs comme un roman ouvert notamment parce qu'il finit souvent *in medias res*. Mais la codification de ses formes sera accompagnée de la perception de sa forte cohérence interne et, comme nous le verrons plus loin, de l'affirmation d'un « effet de fini » souvent très marqué.

3. Dans les faits et dans les émotions : un peu de rhétorique

Invoquant des raisons opposées, la bibliographie sur les *explicit* n'a pas retenu le bien fondé d'une codification de l'objet en question par la rhétorique antique⁶⁴⁴. Celle-ci se serait limitée à une description sommaire et redondante et manquerait ainsi l'objectif qui consistait en une efficace théorie du « bien finir », laissant toute liberté à l'attrait de l'arbitraire; ou bien, sur la base d'une théorie des genres et donc des attentes, elle aurait réduit, dans un excès de codification hâtive, l'épilogue à une formule codifiée. Entre les conditionnements dictés par la tradition et les contraintes dues aux circonstances dans lesquelles s'inscrivent les discours antiques, la conclusion oscille entre un excès et un manque de rhétorique.

Souhaitant s'opposer à ce préjugé, on s'apprête à une double opération.

D'une part, on proposera une synthèse des lieux où la rhétorique classique s'est occupée d'établir la définition et les normes du dénouement du discours. Il s'agit de

⁶⁴⁴ La rhétorique donne la possibilité de fixer l'attention sur l'importance des *topoi*, des modèles propres à ce genre, comme l'a montré le monumental travail de E. Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, la Nuova Italia, 1992. Concernant les réflexions sur ce thème voir aussi le vaste travail de G. Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, Puf, 2000, (p. 23-24), auquel on fera fréquemment allusion dans ce chapitre.

montrer, d'autre part, que c'est dans la présentation et dans l'analyse des passages relatifs à ce thème, au sein des discours politico-juridiques, qu'apparaît clairement la richesse de certaines définitions et formulations, y compris pour le domaine littéraire⁶⁴⁵. Il s'agit, somme toute, de reconnaître la fécondité de certains instruments nés *pour* un domaine spécifique – le genre du discours persuasif juridique – et qui lui sont empruntés pour être appliqués ou confrontés à un domaine différent de celui pour lequel ils ont été conçus. Il est clair qu'il s'agit d'appliquer, lors du passage de l'un à l'autre de ces domaines, le sens concret de l'adhésion affective du contexte judiciaire en une adhésion plus métaphorique : une cohésion qui correspond à cette identification émotive que tout texte littéraire souhaite faire naître chez son lecteur⁶⁴⁶.

« Il faut entendre discours dans sa plus large extension: toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière »⁶⁴⁷.

Le dépouillement attentif des traités antiques nous transmet un schéma précis de la *peroratio* qui s'organise en trois temps :

- **énumération** ou synthèse du discours ;
- accentuation de la relation émotionnelle à l'auditoire ou *miseratio*;
- **sentence** finale.

D'après cette formalisation, dans l'expression des sentiments – vrai passage qui caractérise l'*explicit* – la figure essentielle est l'amplification – celle par laquelle on entend plus que ce qu'on dit – dont gradation, accumulation, comparaison, emphase, hyperbole et prosopopée sont des instruments: il s'agit donc d'un espace ouvert aux figures de la récurrence⁶⁴⁸. Le verbe se trouve souvent en conclusion, pour renforcer le sens, et si l'effet est trop rude c'est le mot qui est le plus riche de sens qui conclura (on parlera aussi de "fulmen in clausola").

⁶⁴⁵ R. Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide mémoire*, « Communications », 16, 1970, pp. 172-230.

⁶⁴⁶ F. Orlando propose de parler de processus d'extrapolation chaque fois qu'un système d'analyse est appliqué et démontre son efficacité au delà des limites de la discipline pour laquelle il avait été fondé. C'est le cas notamment des instruments qu'il a appliqué à l'étude de la littérature et empruntés à Freud qui, lui, ne les avait conçus que pour étudier la logique et le langage de l'inconscient.

⁶⁴⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 241-242 et cf. également G. Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, cit., p. 8.

⁶⁴⁸ Pour une définition des figures de la récurrences et des figures de la négation, cf. F. Muzzioli, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004, p. 70.

Les Confessioni di un Italiano par Ippolito Nievo (1857)⁶⁴⁹ se plie parfaitement aux phases d'une *peroratio* classique et dessine un modèle: 1) *Synthèse des derniers événements*; 2) *Appel au lecteur*; 3) *Morale finale*; 4) *Projection dans le futur*; 5) *Epigraphe*.

Notre problème se définit à la fois par rapport et en contraste avec cette attitude prononcée de la voix d'auteur dans le discours persuasif, qui vise à l'adhésion du lecteur en même temps qu'à la confiance envers l'auteur : que peut-il en être, lorsque l'esthétique réaliste-naturaliste prône l'absence et la non-intervention de l'auteur ?

4. Question de passions : le *oui* du lecteur

À partir de l'étude du rapport entre discours et passions, Cicéron a élaboré l'hypothèse d'une "érotique de la rhétorique" ; celle-ci met au jour la matrice séductrice du discours communicatif et, par conséquent, du discours littéraire.

Par hypothèse, on part du principe que sont présentes dans le texte des forces en conflit, mobilisées par l'orateur afin d'obtenir l'adhésion du public. C'est d'ailleurs la confrontation entre ces forces opposées qui va lui attirer la confiance de l'auditeur .

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est justement de la dichotomie ou, si on préfère, de la nature dialogique de tout message que naît l'hypothèse finale. En effet, un texte qui ne s'efforcerait d'affirmer qu'un seul point de vue serait idéologique, partial, et donc peu crédible. Reconnaître en partie les raisons de l'Autre est un instrument rhétorique fondamental dans la construction de la crédibilité du texte ; c'est donc une étape incontournable si l'on veut obtenir l'adhésion du destinataire. Toutefois, alors que l'éloquence se donne comme objectif la définition d'une synthèse finale des opposés, la littérature avance plutôt des hypothèses de lecture du monde et peut donc, même inconsciemment, décider de laisser un blanc à la place de la synthèse, s'inspirant ce faisant du modèle philosophique, qui pose plus de questions qu'il ne donne de réponses.

C'est justement un des plus grands érudits du classicisme français qui, dans sa réflexion sur les passions mobilisées par le texte, a mis l'accent sur un épisode fondamental pour ce qui est de la rencontre de voix opposées présentes dans un texte littéraire. Il semble que cette réflexion ait peu circulé, ce qui est regrettable car, comme nous allons le démontrer, c'est en elle que se cristallise l'antécédent le plus élevé de

⁶⁴⁹ Dont on fait une analyse approfondie dans la rédaction italienne de ce travail.

toute une théorie littéraire, laquelle trouve dans le texte les données d'une formation de compromis avant la lettre.

Dans son *Essai des Romans*, François de Marmontel consacre quelques pages au roman de Madame de Lafayette, *La Princesse de Clèves* (1678), apologie des faiblesses d'un sexe qui veut se défendre de ses propres séductions. Il finit par ajouter que ce roman a rendu plus attrayant et dangereux ce qu'il voulait stigmatiser⁶⁵⁰, raison pour laquelle il envisage une autre solution:

«La Princesse de Clèves, après bien de combats et une longue résistance, devenue coupable et malheureuse par la seule témérité de sa confiance en elle-même et en ses propres résolutions, *eut été d'un exemple moins intéressant, mais certainement plus moral.*»⁶⁵¹

Ainsi, si la Princesse de Clèves s'était laissée aller à ses passions, elle aurait rendu moins séduisant l'objet de ce renoncement et, dans une optique moraliste de la littérature, le roman aurait été moins dangereux pour ses lectrices. Tout bien réfléchi Marmontel dénonce une dynamique extrêmement dangereuse qui «empoisonne» le roman, sans toutefois reconnaître la portée plus générale de son intuition. Il ne fait pas le procès du roman libertin parce que ce dernier serait corrupteur des *moeurs* d'une époque, pas plus qu'il ne dénonce la perversion sur laquelle repose la leçon 'limpide' de *La Princesse*: contrairement à ce qui se passe dans *Don Quichotte* et à ce qui adviendra dans *Madame Bovary*, c'est bien cette résistance que l'héroïne oppose à l'erreur qui rend la faute si irrésistiblement désirable qu'elle en devient dangereuse, et que Marmontel pointe dans sa solution.

Ce n'est pas seulement un choix de rigueur «éthique» qui rend unique le roman de Madame de La Fayette. C'est surtout un choix narratif, qui maintient jusqu'à la fin le dynamisme de la trame, de la peur, de l'espoir et du désir d'un abandon et d'une union.

Soulever, comme l'a fait Philippe Hamon, le problème de la fin narrative comme reconnaissance de tout ce qui détermine chez le lecteur un effet fini ne veut pas seulement dire reconnaître une finitude au texte, perçue comme cohérence interne des parties, ou y retrouve une finalité exprimée par l'accentuation rhétorique. Parler d'effet

⁶⁵⁰ J. F. de Marmontel, *Essai sur les romans considérés du côté moral*, in *Oeuvres complètes*, t. III, 1^{re} partie, Genève, Slatkine, 1968, pp. 559-596 (voir aussi le texte en ligne disponible dans le site web de la Bibliothèque Nationale de France, p. 313)

⁶⁵¹ *ibidem*, p. 313

fini invite à une réflexion sur les réactions du destinataire – celles qui sont inscrites selon la rhétorique dans le texte – dont le dernier mouvement est d'accorder ou non son adhésion à l'hypothèse de lecture du monde qui lui est proposée. L'adhésion constitue le premier et le plus important « effet final » dont le texte doit tenir compte, lorsqu'on le conçoit comme un message adressé à un destinataire: le discours narratif sait qu'il doit susciter et gérer le désir herméneutique de son lecteur, celui qui requiert qu'on remplisse de sens le réseau des syntagmes. L'immédiateté de la satisfaction de ce désir herméneutique, juste après la dernière page, est un élément fondamental pour obtenir la même immédiateté dans l'adhésion du lecteur; car une satisfaction que l'on renverrait à plus tard obligerait le lecteur à un acte d'interprétation supplémentaire et semblerait donc compromettre son adhésion.

Dans un sens classique, il y a fermeture si, dans la fin, on a satisfaction du désir herméneutique (la réponse à une question de sens, l'ultime finalité du texte), impression de saturation des dénouements narratifs, reconnaissance d'un achèvement formel et esthétique, perception d'une cohésion interne du texte (la finition en général). L'effet d'adhésion est déterminé chez le destinataire implicite (cette fonction de destinataire inscrite dans le texte, transhistorique et qui passe au travers des idéologies).

Ce qui va sembler de plus en plus clair, c'est que le spectre des effets conclusifs est très hétérogène et repose sur une profonde diversité dans la représentation et la résolution des forces opposées qui agissent dans le texte.

En même temps, l'interaction des trois paramètres (fin/finition/finalité) ne représente plus une condition *sine qua non*. Bien au contraire on peut reconnaître une clôture forte dans des textes qui ne font plus interagir, lors de la dernière page, ces trois paramètres. Il est alors nécessaire d'éclaircir à quel niveau se situe un nouveau concept de fermeture. Si l'on se pose au niveau du contenu du texte, on remarque que les voix qui apportent différentes argumentations à des causes en conflit peuvent certes se résoudre en une puissante figure de synthèse finale, mais aussi être laissées apparemment irrésolues ou encore confiées à une ouverture systématique. Des figures rhétoriques différentes exprimeront une gamme de résolutions différentes aux hypothèses opposées suscitées par le texte ; c'est à nous qu'il incombe de reconnaître ce panorama de figures et de structures dont dépend l'effet émotif du lecteur, suspendu entre le besoin archaïque d'un sens stable et le désir, de plus en plus conscient, d'une autonomie herméneutique.

5. Seuils: pour une *road map* de la fin

Il nous faut revenir sur une distinction simple mais de première importance, selon laquelle parler de conclusion ouverte n'équivaut *pas* à parler de conclusion faible.

L'efficacité de cette distinction se comprend facilement. La possibilité qu'un épilogue donne accès à la contemporanéité des personnages, voire à une anticipation sur leur futur, ou bien qu'il concède une réflexion actualisante sur le plan du discours et non du récit, cette possibilité peut n'impliquer aucunement une requête particulière d'intégration herméneutique venant du lecteur. Au contraire, il se peut qu'une projection en avant soit souvent un fait trop encombrant pour ne pas risquer la paralysie de l'activité de relecture, de reconstruction et d'interprétation. Il nous semble ainsi curieux que la critique n'ait pas mis l'accent sur cet aspect. On se demande notamment comment il est possible que presque toutes les études sur la clôture naturaliste aient l'air d'ignorer l'influence on ne peut plus féconde de ce *distinguo*.

5.1 Epilogues

Pour commencer à définir cette ligne de partage, il faut partir de la *lusis*⁶⁵². Un premier type de conclusion est entièrement orienté sur le front narratif: une fois la trame bouclée, le monde de l'imaginaire se referme *évitant toute communication avec le monde du lecteur*. C'est ainsi, par exemple que sont organisées selon un épisode explicite les clôtures des romans de Thomas Hardy. Dans *Tess of the d'Uberville* (1891), au-delà de la parabole négative, aucune question ne reste sans réponse, aucun filon narratif ne demeure en suspens.

Mais, au sein du genre romanesque, on remarque aussi que la volonté d'unir les faits narrés au présent de la narration se fait de plus en plus impérieuse, en raison de la nécessité d'établir à nouveau un cadre, celui de l'identité, du temps et enfin du lieu de l'instance narrative (comme c'est le cas dans *Moby Dick* de Melville 1851). Ou dans d'autres cas, à la suite d'une véritable projection vers le futur des personnages concentrée dans des sections conçues à cette fin: la *Conclusion* de *The Mill on the*

⁶⁵² On emploie ici le terme aristotélicien qui se différencie du *telos*: d'un côté le dénouement, de l'autre la véritable fin du texte.

Floss de G. Eliot (1860); l'*Épilogue de Guerre et paix* (1865-69)⁶⁵³; l'*Épilogue de Crimes et châtements* (1866). Et l'on pourrait multiplier les exemples⁶⁵⁴.

Il en ressort une coexistence de deux sortes d'épilogues explicites, la première étant entièrement axée sur la trame, visant à renforcer de manière stable l'aspect narratif et à neutraliser la curiosité du lecteur sur le monde narré; l'autre ouverte sur le futur des personnages, afin de souligner aussi le lien entre ce qui est *dans* le texte et ce qui est *dehors*. Ce qui surprend, c'est que dans le cadre même de conclusions que l'on pourrait qualifier de fortes dans la satisfaction des attentes du lecteur et dans l'attente de sa pleine adhésion émotive, certains romans ne s'interdisent pas une fin qui ouvre une petite porte sur le futur des personnages ; jusqu'à rapprocher le temps de celui du destinataire ; jusqu'à introduire les personnages dans le présent de la narration ; jusqu'à pousser les figures imaginaires dans le monde réel des lecteurs, souvent justement par le biais du narrateur.

Évidemment l'organisation taxonomique de ce genre de phénomènes ne parviendra jamais à empêcher la multitude de solutions possibles et donc de variantes qui ne peuvent être assimilées au système. *Hard Times* (1854) de Dickens constitue sans nul doute un exemple de frontière⁶⁵⁵.

Son neuvième et dernier chapitre propose une solution particulièrement intéressante, car au lieu de faire en sorte que se réalisent positivement les vicissitudes des protagonistes, on les imagine dans un futur hypothétique.

C'est aussi pour une autre raison que cette conclusion nous apparaît digne d'intérêt : la présence d'un appel au lecteur afin que *chacun dans son champ d'action* fasse que ces choses adviennent ou non. Cette invitation pourrait être comprise comme invoquant une complicité précise du lecteur. Dickens a essayé de canaliser les attentes et l'imagination du lecteur en lui laissant entrevoir d'hypothétiques aperçus de futur. Maintenant, il demande explicitement son *adhésion* afin que le texte soit actualisé dans une direction ponctuelle: «Cher lecteur, dit-il, il dépend de vous et de moi si, *dans nos deux champs d'action*, de semblables choses auront lieu» : de moi, si je les écris en les

⁶⁵³ G. Luckas émit un jugement très négatif sur ce dénouement dans la première édition – 1920 – de sa *La théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1997, p. 142, pour ensuite modifier son opinion dans la prémisses ajoutée en 1962. Cf. M. Fusillo, *L'epica ritrovata «Guerra e pace»*, in *Fra epica e romanzo*, in *Il Romanzo*, par F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, vol II, pp. 27-32.

⁶⁵⁴ Tous ces ouvrages ont été analysés dans la partie correspondante du texte italien de cette thèse, aux pages 107 à 111.

⁶⁵⁵ Voir l'analyse complète dans le texte italien de cette thèse, page 112-115.

rendant crédibles, de vous si vous acceptez de coopérer, les rendant vraies dans votre imagination grâce à votre intelligence et à vos émotions.

Que va répondre le lecteur? Quel effet suscite une conclusion articulée de cette manière? Est-il encore possible de la considérer comme une clôture *forte*, ainsi qu'on l'entendait précédemment?

Ce qui est certain c'est que ce passage insinue une méditation nouvelle dans l'adhésion émotive du lecteur et de, manière générale, une hypothèse théorique sur la clôture narrative.

Raccompagner le lecteur hors du texte, le reconduire en le tenant par la main dans le présent en mouvement qu'est la vie : voici un pont situé sur le *maintenant* et *ici*, un élan intimement lié à la clôture dans la forme romanesque, et qui s'affirme comme la voie maîtresse d'une bonne partie de la production romanesque de la deuxième moitié du XIXe siècle.

5.2 En marge du présent

En effet, dans *Hard Times*, au lieu de l'écrire, Dickens se limite à feindre d'annoncer son épilogue, exploitant sur le mode ludique la situation codifiée dans un espace-temps postérieur par rapport au dénouement, dépendant d'une altération de la continuité temporelle : variation du rapport entre histoire et récit (le rythme narratif, selon Gérard Genette) mais aussi simple glissement des temps verbaux – normalement du passé au présent.

Il s'agit effectivement du récit sommaire que Genette a défini comme la transition entre deux scènes, le décor sur lequel elles se distinguent⁶⁵⁶.

Ainsi conçu, le sommaire se situe parfaitement au-delà du dénouement de la trame, comme voie de passage, quoique déjà contenue dans l'épilogue, entre le monde de la *fiction* et celui de la réalité : suscitant une vitesse narrative « de rupture » par rapport à ce qui précède, il crée l'artifice d'un passage de *l'intérieur* du récit à *l'extérieur* de la vie et prépare le lecteur à traverser le seuil.

L'exemple le plus éloquent de traversée de la frontière entre texte et réalité, entièrement confiée au glissement du temps verbal reste celui-ci:

⁶⁵⁶ G. Genette, *Figures III, Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 131

«Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il *fait* une clientèle d'enfer; l'autorité le *ménage* et l'opinion publique le *protège*. Il vient de recevoir la croix d'honneur.»⁶⁵⁷

Cette tension actualisante peut avoir comme effet de projeter le lecteur à l'intérieur du texte sur lequel son attente agit explicitement. Voici également qu'au bref dénouement de la trame constitué par le dernier chapitre de *Pères et fils* de Tourgueniev (1862) succède un épilogue, rigoureusement au présent, et précisément conçu comme réaction et réponse à l'éternelle attente du lecteur, celle de savoir "ce qui va se passer après". Sachant qu'*après* veut désormais dire *maintenant* :

«On dirait la fin? Mais peut-être certains lecteurs voudront savoir ce que *fait maintenant* chacun des personnages que nous avons représentés (...).»⁶⁵⁸

Mais ce n'est pas tout, puisque faire du lecteur un interlocuteur explicite, exhibé par le texte, revient à l'insérer tel quel sous les feux des faits narrés et à en faire, somme toute, un personnage:

«A Dresde, sur la terrasse Brühl, de deux à quatre heures, le moment le plus *fashionable* pour la promenade, *vous pouvez* rencontrer un homme d'une cinquantaine d'années, (...).»⁶⁵⁹

Voici que non seulement le verbe au présent réunit le récit et la vie mais attire également le lecteur à l'intérieur de la description et fait communiquer ce qui est à *l'intérieur* avec ce qui est situé à *l'extérieur* de la fiction.

5.3 Fort et faible

En tant qu'effet de l'acte de lecture, la clôture peut trouver dans le segment final un réactif lui permettant de montrer son efficacité de deux manières différentes.

Ce réactif peut avant tout donner une sanction immédiate à l'attente du lecteur. Au terme d'un parcours de reconnaissance du plus grand nombre possible de figures stylistique et rhétoriques, tropes, images, motifs et thèmes, le passage final a comme

⁶⁵⁷ G. Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, 1951, p. 611.

⁶⁵⁸ I. Turgenev, *Padri e figli*, trad. it., Torino, Einaudi, 1998, p. 207 (je traduis)

⁶⁵⁹ *ibid.* p. 208

fonction de parachever la reconnaissance de la totalité du texte comme réseau serré de relations qui s'illuminent, se confirment et s'interpellent les unes les autres. L'usage de la rhétorique des passions qui inscrit dans le texte les instructions pour l'adhésion émotive immédiate correspond à un arrêt de la transformation continue de sa cohérence: le lecteur trouvera dans la clôture le rétablissement d'un principe organisateur, le rétablissement d'un "ordre" (qui peut même être le désordre ou la négation de l'ordre) qui est en harmonie avec le tout de l'œuvre, sans qu'on ne prétende de lui un surplus d'interprétation.

Et en effet à un niveau sémiotique on pourrait remarquer que, dans un texte, la fin coïncide précisément avec :

- la réponse à une question (par exemple la solution d'une énigme dans le roman policier) ;
- la saturation d'un modèle combinatoire interne (par exemple le *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau) ;
- la saturation d'un modèle fixe (par exemple un sonnet qui finit au vers 14).

L'effet produit est celui d'une stabilité du sens et d'une jouissance immédiate (voire pleine) du texte lui-même: ce que, dans notre expérience de lecteur, nous percevons comme une conclusion **forte**.

Mais il se peut également que le dernier segment relance le lecteur et que le dernier élément du programme narratif soit conçu exprès pour ne pas arrêter le processus herméneutique, pour ne pas donner immédiatement satisfaction. Cette insatisfaction peut porter sur le plan structurel (et donc celui de la fin et de la finition) ou bien sur le plan du contenu (celui de la finalité). On ne parlera de conclusion **faible** que dans la mesure où elle renonce au principe d'autorité qui lui permettrait d'imposer une clôture *explicitement* significative.

À ce propos, je vais aborder rapidement un texte qui, une fois encore, apparaît comme un modèle utile. Il s'agit des *Promessi Sposi*.

Je voudrais commencer par la tiède satisfaction éprouvée par le lecteur lorsqu'il referme le livre, par ce sentiment d'insatisfaction qu'Ezio Raimondi a attribué à l'idylle manquée⁶⁶⁰: le roman a prédisposé un mécanisme d'attente destiné à être frustré de sa pleine signification par une fin heureuse. Les préceptes sublimes qui, dans la bouche de

⁶⁶⁰ Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974.

père Cristoforo au lazaret, concluaient les vicissitudes romanesques, se juxtaposent à une morale d'antiphrase, amputée et élaborée par de pauvres gens. En réalité, l'écran des personnages dissimule un narrateur hésitant, qui regarde d'un oeil de plus en plus suspect l'heureux dénouement des événements, confiant à un dépaysement ironique (à travers les « *ho imparato* » débités par Renzo) le *topos* de l'*happy ending*. La Providence offrirait, certes, une solution au problème de concilier la nécessité narrative de la fin heureuse avec la morale évangélique, thème le plus douloureux de la réflexion de Manzoni. En tant que système de recomposition et d'équilibre, qui légitime le mal en fonction du bien, la théorie de la Providence exige la norme de la "fin heureuse" de façon à ce que les obligations du romancier correspondent aux exigences de l'idéologue catholique qui vise à une interprétation finaliste des événements. Pourtant le narrateur évite la traditionnelle fin heureuse : ainsi, dans la même mesure où l'idéologue chrétien prend ses distances d'un système de recomposition harmonieuse, bien qu'il soit tenté par ce système.

Dans le pessimisme de la conclusion, le monde apparaît comme irréductible à un quelconque système, « brisé en un nombre infini de *doxai* »⁶⁶¹, et l'Histoire se soustrait à toute unité téléologique. Pour cela le roman dénonce, une fois arrivé à sa propre fin, l'incompatibilité d'une écriture qui se veut pédagogique, révélatrice, avec les formes de l'*inventio*. L'accent mis sur les soucis et l'anxiété des deux fiancés peut être alors vu presque comme une forme de résistance opposée à la conciliation la plus évidente. Voici qu'intervient le jeu des voix narratives : les faciles interprétations sur le mode providentiel – la tentation de lire la peste comme l'instrument qui a "balayé" tous les maux et qui, telle une machine narratologique comique, a résolu l'intrigue – sont mises dans la bouche des protagonistes disqualifiés par la mesquinerie, par l'égoïsme ou même seulement par l'ignorance, c'est-à-dire don Abbondio et Renzo lui-même. Mais ces personnages sont seulement délégués à l'explicitation, banalisée et réductrice, d'un concept qui a un noyau de vérité officielle. Il en résulte clairement que l'auteur a dû lutter, pendant toute la préparation du roman, entre la tentation d'assumer l'interprétation providentielle comme principe déterministe qui englobe tout, et la résistance à lui céder, comme on céderait à une vision qui aplatit la vérité du réel. Voici

⁶⁶¹ Cf. A. Marchese, *Come sono fatti i Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 47-48, (je traduis).

que les exigences du ‘narratologue’ et celles du moraliste convergent dans la plus manzonienne des figures de rhétorique, la triomphante antiphrase finale⁶⁶².

«Alors qu’on croit avoir trouvé un épilogue paisible, soumis aux renonciations et à la résignation, le discours secret de tout le roman se remet en marche, entraînant derrière lui l’angoisse de l’histoire et l’inquiétude de la contradiction.»⁶⁶³

Le pessimisme pascalien accepte alors de se manifester en marge du texte comme un “retour du réprimé” . L’adoption de l’expression freudienne voulue par Francesco Orlando⁶⁶⁴ va devenir de plus en plus indispensable plus on avance dans cette étude. La clôture manzonienne rend visibles des contenus censurés par une répression qui agit (déjà) au niveau explicite de l’œuvre. En effet, cette dernière ne parvient à trancher entre une lecture rationnelle de l’Histoire et la volonté d’en donner une interprétation moralisée ; la charge de la transmission de ces contenus, qu’elle n’a pas accepté sereinement, revient à des personnages qui manquent d’épaisseur, dégradant le message final, le niant et l’affirmant tout à la fois.

Ici la logique de ce qu’on a qualifié de mécanisme de formation du compromis permet d’expliquer clairement la solution dichotomique d’une conclusion qui refuse de donner des réponses naïvement rassurantes ou banalement consolatrices à tout ce qu’il y a de négatif dans l’Histoire, sans savoir renoncer pour autant à une forme de morale finale et à un étrange *happy ending*.

A la première personne (pour une approche de genre)

Toute réflexion sur la clôture doit se poser aussi dans la perspective du *genre* qui représente déjà une ‘orientation de clôture’ en tant que fin. Chaque genre, comme Hamon l’a fait remarquer, a ses propres stéréotypes⁶⁶⁵, pour le genre romanesque,

⁶⁶² Ezio Raimondi parle de “poétique de la contrefaçon”, jeu continu de dédoublement (à partir justement de la fiction du manuscrit retrouvé), une tension dialectique entre “voix et écho, figure et écho, figure et simulacre”, idéal et réel, *Il romanzo senza idillio*, cit. p. 156.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 189, (je traduis).

⁶⁶⁴ Voir dans ce texte note n.13.

⁶⁶⁵ Cfr. P. Hamon, *Clausules*, cit.

cependant, il est fort difficile d'en déterminer. Et même en travaillant par sous-genres, il n'est pas évident que l'on arrive à formuler des modèles valables⁶⁶⁶.

Il est vrai, par exemple, que dans le genre pseudo-autobiographique la fin ne devrait même pas exister en tant que lieu narratif : on ne peut pas raconter sa propre mort et donc le lieu de la fin devrait être naturellement neutralisé; cependant lorsque l'on dépouille les textes, on s'aperçoit, au contraire, qu'ils existent de nombreuses autobiographies conçues comme des portraits bien cadrés et une fin bien signifiante.

C'est précisément à propos de ce genre littéraire que la distinction entre clôture-fin et clôture-processus montre son intérêt. Dans la pseudo-autobiographie en effet, même lorsque la fin en tant que lieu narratif est neutralisée, on peut parler d'un effet de clôture fort dû à une perspective téléologique explicite : la mise en ordre effectuée par la mémoire, source souveraine de l'écriture autobiographique, s'impose comme structure qui construit un sens à la fois progressif et définitif. L'identité définitive du narrateur s'illumine d'un sens capable d'exorciser l'ombre de la mort. Dans le genre autobiographique c'est justement l'illusion téléologique qui oriente tout le texte, qui en détermine la cohésion et la cohérence en vue d'une image unitaire. L'illusion rétrospective est la machine narrative qui réalise le précepte aristotélicien d'une oeuvre "entière faite de parties"⁶⁶⁷, gouvernée par un principe unificateur qui en détermine l'ordre et la connexion et les fonde en un tout uni et en un objet fini.

5.5 *La voix et le feu*

On appelle "**figures de l'énonciation**" toutes les techniques qui s'inscrivent dans les processus de *focalisation* et d'*instance narrative* – susceptibles, selon Genette, de nous faire dessiner une carte de ce qui est narré comme un 'jeu de regards'⁶⁶⁸ et une modulation de voix. Nous découvrirons que ce sont justement ces figures qui, lorsqu'elles sont mobilisées dans la phase finale, peuvent se transformer en de véritables détonateurs qui font sauter la cohérence du texte : c'est-à-dire des instruments

⁶⁶⁶ A ce propos il est utile de renvoyer au livre de Daniel Baguley qui a travaillé sur la théorie des genres dans le naturalisme, cf. ID. *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995.

⁶⁶⁷ H. Trowbridge, *Aristotle and the New Criticism*, «Sewanee review», LII, 1944, pp.537- 555.

⁶⁶⁸ Sur la description et le regard dans le roman réaliste voir aussi : P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 ; H. Mitterand, *L'illusion réaliste, De Balzac à Aragon*, Paris, Puf, 1994, pp. 33 suiv.

révolutionnaires qui atteignent au coeur l'élaboration d'un message stable, en remettent en cause la cohérence même.

La clôture de Madame Bovary a marqué la révolution du système de la conclusion romanesque.

On a beaucoup écrit sur cette clôture, et pourtant tout pourrait se résumer en une seule question décisive: - Qui parle dans ce dénouement? La signification de la dernière phrase du roman est strictement liée à celui qui la prononce. L'hypocrisie triomphante du pharmacien, l'imbécillité du pouvoir : une dénonciation amère de la société que le lecteur trouvera d'autant plus dramatique et lourde de sens lorsqu'il s'efforcera de faire l'archéologie de la voix du texte. Pour découvrir que ni le personnage ni le narrateur ne parlent ici, mais une troisième voix, celle du "contrat social", de l'idéologie courante. La voix unique, amalgamée et strictement objective, de l'*idée reçue*⁶⁶⁹. Au lecteur d'en tirer les conclusions.

De tous les processus d'interruption finale d'homogénéité – transformation du modèle stylistique, accélération du temps narratif ou recours à un thème explicite, départ, mort ou mariage⁶⁷⁰ – le changement d'énonciation est peut-être celui qui est le plus lourd de conséquences sur le plan de la signification du texte. Introduire une dynamique du point de vue de la vision finale du texte, c'est-à-dire en marge d'une architecture qui se veut construction (et accumulation) de sens, ouvre la voie à une logique du renversement. Cette dernière peut avoir lieu au point de nier l'*explicit* comme « réacteur infaillible de l'efficacité du texte »⁶⁷¹ pour en faire potentiellement un lieu de conflits, de réélaborations, de compromis et de solutions manquées. Mais cette logique peut également se limiter à différer la reconnaissance de cette efficacité car, paradoxalement, elle ne s'affirme dans toute sa puissance qu'à la fin d'un processus herméneutique, lequel porte a posteriori sur le texte pris dans son ensemble. Fort stimulante, cette stratégie mobilise tout un *corpus* de figures de la négation qui actualisent, petit à petit, la poétique de la suspension de Flaubert, ce qui marquera par la suite tout le genre romanesque. Parmi ceux qui héritèrent profondément de cet esprit,

⁶⁶⁹ J'applique la lecture que F. Moretti a donné du style indirect libre chez Flaubert, *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 723.

⁶⁷⁰ A tous ces procédés démarquateurs, dont la liste est ouverte, Hamon attribue le nom de « clausules ». Concernant cette question, lire également G. Larroux, *Mise en cadre et clausularité*, «Poétique», 98, avril, 1994, p. 4.

⁶⁷¹ L'expression est utilisée par Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

force est de citer Giovanni Verga qui fut certainement, et bien malgré lui, l'un de ses plus originaux interprètes.

L'enseignement que transmet Flaubert aux principaux romanciers quant à la potentialité explosive fut infiniment plus fécond que celui transmis par Zola.

6. Effets terminaux : dynamiques de la dernière page

Depuis, bien des exigences se sont précisées. La première est de type théorique et concerne l'impossibilité d'attribuer une importance excessive au dénouement narratif. Il y aurait en effet une exigence qu'on pourrait qualifier d'authenticité.

La conclusion mielleuse que Dickens a mise à la fin de *Our Mutual Friend* (1864-65) peut-elle suffire à neutraliser l'aspect amer et pessimiste de ce roman? Plus généralement on peut se demander si la clôture suffit à nier ce qui se produit et se renouvelle pendant tout le roman. Sur le plan thématique il s'agit de la même objection qu'on peut soulever à propos de la scène dialoguée comme *topos* conclusif d'un roman naturaliste: est-ce véritablement suffisant pour en faire un roman à clôture faible? De même, si l'on s'attache à la pseudo-autobiographie: est il vraiment impossible de reconnaître un effet de clôture lorsque la fin du texte est absente ou neutralisée? Le style de l'*unfinished* empêche-t-il qu'on reconnaisse dans le texte une représentation complète du monde, bien qu'elle soit entièrement négative?

La deuxième exigence est d'ordre méthodologique: c'est-à-dire comment peut-on nier le fait qu'au sein de certains sous-genres romanesques (qui vont des formes pré-modernes du roman alexandrin à celui de formation, du feuilleton au roman policier à une certaine autobiographie et pseudo- autobiographie) les conclusions deviennent plus prévisibles? Comment doit-on considérer ces formes et sur quelle base peut-on souligner la différence qui caractérise l'incarnation particulière de ce genre que constitue le roman réaliste naturaliste et qui fait l'objet de ce travail? Renvoyer à une théorie des genres ne résout pas complètement le problème qui est également lié à la morphologie du genre romanesque et dont il faut se souvenir lorsqu'on tente une opération typologique.

En effet l'*epos* ne constitue pas seulement l'antécédent historique du roman mais, comme une bonne partie de la critique l'a fait remarquer, sa véritable alternative⁶⁷²: sa structure achevée et immuable s'oppose à celle inachevée et problématique du roman. À la certitude d'un sens stable, à la capacité de saisir le tout unitaire de la vie répond la recherche fragmentaire et souvent lacérée dans ses résultats.

Au sein d'un roman qui renonce à l'hypothèse abstraite sur son essence morale pour tout miser sur l'imperfection humaine, est-il possible que le lecteur se demande naïvement: comment tout cela va-t-il finir? Que va-t-il se passer ensuite?⁶⁷³ Si à l'instance cognitive propre au roman anti-idéaliste on oppose celle "idéographique"⁶⁷⁴ (comme c'est le cas dans le *feuilleton*, dans le roman noir, dans le roman à thèses), la clôture romanesque devient forte, mais surtout très prévisible. À l'inverse, lorsque l'on ne renonce pas à évoluer dans un monde où la signification n'est plus immanente mais seulement hypothétique, progressivement inatteignable, quand l'instance mimétique l'emporte et le roman reste fidèle à l'idée de péripétie comme recherche, aucune clôture ne peut vraiment aller de soi, ni la déception ni la conquête inattendue d'une pleine signification.

La seconde moitié du XIXe siècle voit le triomphe de cet esprit critique et sceptique et ce n'est pas un hasard si, à propos de cette période, Thomas Pavel parle d'anti-idéalisme mûr. Ce sont les contradictions et les solutions multiformes de ce roman que nous analysons dans cette recherche. En effet, s'il est vrai que le roman, plus que nul autre genre littéraire, se fait le porte-parole d'instances multiples, le roman à partir de la deuxième partie du XIXe siècle, est le fruit d'une modernité idéologiquement 'labile', 'sale', adaptable et précaire, et l'expression de la contradiction et du compromis plus que des certitudes. La négation d'une signification transcendantale est le corollaire dont le déterminisme doit tenir compte, même en littérature; l'élan irrationnel qui pousse à la recherche d'une authenticité de soi, d'une harmonie entre l'individu et le monde,

⁶⁷² Claudio Magris met l'accent sur la nécessité de parler d'une épique présente même dans la modernité, cf. in *E' pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il Romanzo*, cit., vol.I, p.877.

⁶⁷³ Corrigeant partiellement Michail Bakhtine qui attribuait déjà ces questions au lecteur du roman, dans *Estetica e romanzo*, trad. it. Torino, Einaudi, 1979.

⁶⁷⁴ L'organisation que Thomas Pavel a suggéré pour le genre romanesque, établissant une distinction sur la base d'un principe "idéographique", me semble intéressante dans cette perspective, aussi je la reprend volontiers à mon compte. Pavel parle de principe idéographique lorsque l'univers imaginaire du texte est modelé par un principe unificateur que chaque épisode évoque. Cf. T. Pavel, *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il Romanzo*, cit., vol. II, p. 43.

bouleverse Emma, 'Ntoni, Effi, paralyse Frédéric et aveugle Thérèse, confond l'espace d'un instant Désirée, s'instaure dans le coeur de Gesualdo et écrase celui de Pierre...⁶⁷⁵ La résignation à la rationalité supérieure, la loi de nature, n'advient pas sans une lutte, l'acceptation de l'imperfection comme vérité ultime de la condition humaine peut être mise en cause, le conflit entre les aspirations personnelles et la loi sociale se consume jusqu'au seuil du texte.

Comme lieu géométrique de cette opposition, la conclusion assume alors une signification forte seulement si l'on est disposé à reconnaître en elle un espace dynamique, à l'intérieur duquel puissent trouver un équilibre de multiples instances : les différentes âmes du textes y sont toutes représentées, elles y cohabitent quoique parfois opposées, et les conflits perdurent (ou se sacrifient). On aura intérêt à faire affleurer une typologie des structures profondes seulement si on travaille sur la clôture comme espace ultime de la formation d'un compromis.

Si certains événements ne suffisent plus à conférer une signification forte à la fin d'une trame, il faut partir à la recherche de tous les éléments qui en déterminent la corrosion: le changement de feu, de voix, les figures de la négation. Voici le caractère central de textes où la mort finale ne suffit à satisfaire le lecteur car quelque chose demeure qui jure et le sollicite à repartir à la recherche d'un sens plus vaste. La scène finale ne peut pas s'en prendre au texte : elle doit en revanche se limiter à clore toute accumulation de sens supplémentaire. De ce point de vue, le roman naturaliste peut être considéré comme une révolution inachevée car c'est souvent aux structures et à la forme qu'il a limité son innovation. Il suffit de songer à la nouvelle position qui a été donnée à la séquence "mort du personnage" dans la succession de l'intrigue. Déjà la mort d'Emma n'occupe plus l'avant-scène, c'est-à-dire la toute dernière page.

Zola a fait de cette stratégie sa véritable signature, jusqu'à déclancher, ce faisant, un mécanisme, prévisible : dans la plupart des romans du cycle, il neutralise l'effet de signification apporté par la séquence mort par :

- un commentaire banal qui arrive juste après (voir la fin de *L'œuvre*)
- une scène qui symbolise une nouvelle ouverture (voir la fin de *Une page d'amour*)

⁶⁷⁵ On renvoie ici aux protagonistes des romans qu'on analyse dans ce travail (voir le texte italien) dont la liste complète est la suivante: *Thérèse Raquin*, *Pierre et Jean*, *Tess of the d'Uberville*, *I Viceré*, *Germinie Lacerteux*, *Il Marchese di Roccaverdina*, *Mastro don Gesualdo*, *Effi Briest*, *Les soeurs Vatard*, *Madame Bovary*, *L'Education sentimentale*, *Anna Karenina*, *Tormento*, *I Promessi Sposi*, *I Malavoglia*, *Padri e Figli*, *L'eredità*, *Chérie*, *Bouvard et Pécuchet*, *Tristana*, *A vau l'eau*, *La storia di un burattino*, *Pot Bouille*.

- la mort d'un personnage secondaire (voir *La faute de l'Abbé Mouret*)

Il n'y a donc pas renoncement à la mort (et à sa signification non plus), simplement il lui est soustraite l'emphase produite par la position accentuée de la fin ; car, en fin de compte, la mort subit une rétrocession stratégique.

Au lieu de lacérer le contenu profond du texte, en le faisant entrer en conflit avec le plan de l'expression, un certain naturalisme se résout en ouverture au *continuum* de l'existence alors qu'aucune polysémie problématique n'habite ses clôtures.

En conséquence, avant de parler de typologie, il faut prendre en considération l'effet le plus immédiat inscrit dans le texte pour son destinataire : la satisfaction du désir herméneutique.

La cohérence immédiatement visible *versus* la tension irrésolue, l'opacité des équilibres au lieu du choix du camp.

Une tentative de schématisation:

REACTIONS EMOTIVES INSCRITES DANS LE TEXTE

| | |
|--------------------------|------------------------------------|
| SATISFACTION IMMEDIATE | INSATISFACTION |
| (ATTENTE SATISFAITE) | (ATTENTE INSATISFAITE) |
| RASSURER, CONFIANCE | FRUSTRATION, PERPLEXITE, CURIOSITE |
| ACCALMIE = CONTEMPLATION | MOUVEMENT = ELAN HERMENEUTIQUE |

Accalmie ou mouvement? Contemplation ou élan herméneutique? Par où commencer, nous demandions-nous précédemment. Dans le chapitre qui va suivre nous commençons justement par le fait que le dynamisme et les passions sont des forces qui s'entrecroisent, l'une en fonction de l'autre, toutes deux inscrites dans la profondeur du discours romanesque.

CHAPITRE II

Passions de la fin: pour une typologie de la fin

1. Le minimum indispensable: la fin comme constante de lecture

Selon la distinction de Marianna Torgovnick⁶⁷⁶ entre *ending* et *closure* – d’un côté un objet concret, la partie physique du texte située à la fin et de l’autre un processus qui, reconstituant un réseau de rapports internes aboutit à une conclusion – nous avons jusqu’à présent essentiellement considéré le premier versant du problème. Et cela pour une bonne raison, c’est-à-dire que *closure* ne peut ne pas inclure *ending*, et qu’on ne peut pas, dans une phase préparatoire, ne pas affronter la question de la *dispositio* et des signaux qui permettent de localiser la partie finale, c’est-à-dire *où* et *comment* finit matériellement un texte. La signification de clôture (dont nous allons nous occuper à partir de maintenant) inclut des éléments qui ne sont absolument pas compris dans la question plus limitée du *ending* (dernière étape du processus, là où le processus de construction prend fin).

Revenons maintenant à notre définition de la rhétorique des passions, selon laquelle le texte prescrit un certain type de réaction finale que le destinataire devra reconnaître et assumer, s’il veut jouir du texte lui-même.

Cette conception tient explicitement compte d’une distinction qu’on retrouve à plusieurs reprises à partir des formalistes russes jusqu’à la modernité et qui se fonde sur la distinction entre un destinataire empirique et une fonction destinataire : le fait certain qu’il ne puisse y avoir deux lectures identiques et qu’une infinité de variables existent oblige à concevoir ce concept de fonction destinataire comme un “minimum indispensable” des instructions de lecture, que le lecteur empirique doit à tout prix prendre en charge. Car la compréhension du texte repose précisément sur ce minimum indispensable (un cahier de charges).

Considérer le dénouement comme une marque d’efficacité signifie, bien évidemment, le faire figurer parmi ce nombre minimum mais indispensable de

⁶⁷⁶ M. Torgovnick, *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press 1981, p. 6.

constantes que le destinataire doit faire siennes s'il veut comprendre le texte. Un texte est fait pour générer certaines réactions et la clôture est le moteur et le siège du texte où ces réactions sont enregistrées de manière stable, ainsi qu'on l'a définie au moyen de la rhétorique antique et en fonction de la manière dont on l'a vue fonctionner au premier chapitre de ce travail.

Si, dans la conclusion du chapitre précédent, on a voulu donner une première représentation schématique des deux principaux ordres de réactions que le destinataire peut avoir, celle de satisfaction immédiate (et donc d'adhésion émotive au texte) et celle d'insatisfaction, il convient, dans ce second chapitre, de faire émerger ces stratégies formelles qui inscrivent dans le texte la réaction du lecteur. À savoir quelles structures rhétoriques, quels modèles d'organisation des contenus servent pour fixer, dans la partie finale, un certain type de participation herméneutique du destinataire.

A partir de maintenant nous tenterons de formuler une proposition typologique des clôtures romanesques dont l'organisation ne sera fondée ni sur un principe thématico-symbolique (morts, départs, naissance, mariages etc.) ni sur un principe purement formel (temps verbaux, suspension de la trame, début des nouvelles unités narrativo-thématiques etc.).

Au sein du discours sur les réactions inscrites dans le texte – et donc sur une rhétorique des passions ainsi conçue – l'élément discriminant sera l'équilibre dynamique dans lequel se trouveront les différentes instances exprimées par le texte au moment de sa clôture. Il ne sera pas toujours possible à la fin de reconnaître quel était le discours valable; ou bien, si un discours valable s'impose, il le sera peut-être simplement de manière critique.

2. Finir c'est un peu mourir: la fin comme conflit de forces

La dichotomie entre une force répressive et une instance réprimée s'est matériellement incarnée dans deux personnages diamétralement opposés dans *Pierre et Jean*, publié par Maupassant en 1888.

Ici l'instance réprimée est celle qui s'oppose à la transgression de l'adultère, celle qui défend le serment de fidélité conjugale, celle qui protège un patrimoine de valeurs socialement acceptées. La morale institutionnalisée, celle qui désapprouve l'adultère, et qui est incarnée par Pierre (et non par son père : ce qui est un fait fondamental sur lequel

on reviendra) se démontre en effet être celle perdante du point de vue des faits narratifs. Avec la complicité de tous et de sa propre volonté, Pierre est éloigné, embarqué sur un transatlantique comme médecin de bord et abandonné à son destin. Le roman se conclut donc par un départ qui correspond à l'expulsion de la voix critique. L'opposition de deux instances se résout ainsi par l'étouffement de l'une d'entre elles pour laisser s'affirmer l'autre, et par la négation de tout conflit possible en raison de l'élimination d'une des deux voix.

L'ambivalence des valeurs, qui est incarnée dans ce roman par les personnages des deux fils, devient explicite. On se trouve en présence de deux systèmes éthiques alternatifs : la loi naturelle de l'amour, incarnée par la mère, à laquelle le texte, de manière perverse, oppose non pas le mari mais la victime de cette loi, Pierre, le fils innocent, le personnage auquel on ne peut refuser sa solidarité. Défenseur d'une morale, celle institutionnalisée, désormais dépourvue de sens, contre un mensonge qui a toutes les qualités pour apparaître justifiable même socialement (justement parce que l'amour est toujours un fait naturel chez Maupassant), Pierre n'est plus capable d'être heureux: il est le premier à regarder avec un mépris féroce la grossièreté paternelle - *son* père et *non* le père de Jean!- mais, en même temps, en sa qualité de fils il n'aurait pas de droits à faire valoir contre une mère adultère. Reste l'affirmation de sa différence qui l'oblige à abandonner le terrain, au choix du renoncement qui résout ainsi le conflit entre deux voix inconciliables.

Les différences qui opposent ces personnages, le conflit qui scinde deux morales alternatives tout aussi justifiables, aussi usurpatrices l'une que l'autre, ne peuvent se résoudre que par la suppression de la voix critique et problématique, discordante par rapport au système social. Or il s'agit d'une suppression totale, définitive.

À ce propos, il vaut sans doute la peine de s'arrêter sur la notion de morale et son rôle dans la conclusion narrative. Car c'est évident que dans certains genres (la fable, l'*exemplum*...) la fin est la place de la morale et le texte ne répondrait pas à son genre (à son but et aux attentes du lecteur) s'il n'en explicitait pas une.

Les remarques à faire sont prévisibles :

- d'un côté le texte romanesque n'est pas idéologique continuellement, pas plus qu'il ne prétend affirmer en permanence un unique point de vue, une seule lecture du monde, un unique système de valeurs ; bien au contraire !

- le texte naturaliste, dans son objectif de faire vrai, affirme vouloir renoncer à toute tension pédagogique explicite.

Les effets de l'esthétique de la " tranche de vie " sont, à ce sujet, structurels et sémantiques : absence de cadrage apportant une signification péremptoire ; absence de voix qui fasse autorité pour expliciter une morale. C'est donc l'agencement de la matière de la narration et le patrimoine des figures stylistiques qui résout le conflit entre les différents systèmes de valeurs en jeu et suggère une 'morale de l'histoire'.

Dans le texte on trouve inscrit le destin de Pierre, condamné depuis toujours au départ. Ses mouvements pensifs, les moments où il réfléchit frénétiquement pour reconstituer les événements passés et remonter à la culpabilité de sa mère, ses réflexions nocturnes au port, constituent des passages systématiquement soulignés par le son des sirènes des navires marchands en train de lever l'ancre (lorsque, par exemple, obsédé par les fantômes du doute, il erre dans les brumes du port⁶⁷⁷) on dirait qu'il y a presque une entente secrète entre Pierre et ces 'monstres marins'⁶⁷⁸ : au moment même de la certitude de l'adultère et en proie à une furie homicide, une sirène lui hurle dessus et il voit le transatlantique provenant du port de Naples⁶⁷⁹. De même, lorsque Jean songe à Pierre et à la manière de se débarrasser de lui, le sifflement d'un bateau à vapeur semble lui suggérer la réponse⁶⁸⁰. Le sifflement des vapeurs, les sirènes des bateaux qui entrent dans le port où en sortent deviennent de véritables métonymies de Pierre. Mais le voyage en mer subit une profonde transformation sémantique au cours du roman. Ouverture sur l'aventure au début, le choix de s'embarquer devient à la fin une renonciation au monde, aux fleurissants projets d'avenir, à la vie elle-même : «*Pierre dut prendre possession de la petite cabine flottante où serait désormais **emprisonnée** sa vie*».

Cabine, cellule, prison. Renonciation. Le départ final de Pierre équivaut à une mort⁶⁸¹.

Les signes non équivoques d'un destin de mort qui pèse sur la tête de l'aîné (et dont la responsabilité retombe entièrement sur sa mère) sont récurrents. Après la conversation sur l'adultère, elle l'avait déjà vu couché sur la plage, «*étendu sur le ventre, **comme un cadavre***»; lorsque Madame Roland lui offre son aide pour préparer

⁶⁷⁷ G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, in *Romans*, Paris, Gallimard, 1987, p. 766-767.

⁶⁷⁸ *ibidem*, p. 763

⁶⁷⁹ *ibidem*, p. 768

⁶⁸⁰ *ibidem*, p. 811

⁶⁸¹ Curieuse expérience du texte que l'anticipation de cette mort à travers la *mise en abîme* des estampes sur des thèmes marins (un naufrage) dans le salon de Madame Rosémilly.

les bagages, il répond: «*Non, merci, tout est fini*»; désormais étranger à son monde «*Il était étendu dans son petit lit marin, étroit et long comme un cercueil*» et sa mère qui vient lui rendre visite sur le navire «*était en noir, comme si elle eût porté un deuil*»; enfin, dans la dernière scène, tandis qu'elle regarde le navire devenir tout petit à l'horizon: «*il lui semblait encore qu'elle ne reverrait jamais plus son enfant*».

Ce départ final ne prévoit décidément pas de retour. Aucune future synthèse n'est envisageable parmi les instances opposées représentées par le texte. Ainsi, sur le plan thématique, la mort, camouflée en départ, met fin au conflit entre deux voix inconciliables du texte, dont une qui dit *oui* et l'autre qui dit *non* à l'adultère. Bien que le *oui* l'emporte, il est très compromis.

Cet effet de forte fermeture thématique correspond à une structure formellement géométrique de renvois spéculaires, qui confère au roman une architecture faite de clôtures successives. Certaines scènes importantes se répètent à distance, l'une accomplissant ce que l'autre avait commencé: dans le deuxième et dans le quatrième chapitre, Pierre se promène au port pour remettre de l'ordre dans ses pensées; la visite au pharmacien polonais Morowski, au deuxième chapitre et puis au neuvième; la visite à la fille de la brasserie, la première fois au troisième chapitre et puis au neuvième et dernier.

Mais le mouvement à deux temps qui rythme le récit est complété, et il assume sa signification à travers la proposition répétée la scène d'*ouverture* comme scène finale, proposition qui marque profondément une circularité problématique dans ce roman.

Dans la scène finale, les événements, les actions et les gestes répètent ceux de la scène initiale, mais le signe est modifié: la première est une scène d'accueil (avec le *Normandie* qui entre dans le port) alors que la dernière est un adieu (avec le *Lorraine* qui en sort). La métaphore du voyage en mer, qui marque le récit dès sa première page euphorisante, subit un profond processus de transformation au cours du déroulement de la trame et s'affirme à la fin à travers sa véritable signification, celle du renoncement à une quelconque intégration, celle de la négation de tout retour, de la soumission à une instance plus forte qui écrase et expulse son contraire. La scène finale parachève la signification de la scène initiale : elle peut désormais être lue comme un présage.

L'annulation du conflit entre instances opposées, la prévalence de l'une sur l'autre apparaissent donc comme la raison principale de l'efficacité et de la force de la fin du texte. Des instruments différents collaborent à cet effet:

- une figure importante de métaphore finale, qui reprend celle initiale, la résout et la rend explicite;
- une clôture ultime annoncée par une structure géométrique, qui tient compte de tout le texte, faite de clôtures successives;
- l'identité du lieu du début et de la fin;
- le départ final qui signifie une mort;
- la solution de l' 'énigme', affirmation d'une vérité objective qui annule tout conflit en cours, la résolution d'une incohérence.

Style, structure, espace, thème et finalité du discours : un système qui impose à chaque niveau une réponse précise aux attentes de synthèse, la métaphore, la téléologie, la clôture spatiale, la mort, la solution d'une incohérence comme finalité du texte. Aucune curiosité ultérieure du lecteur implicite n'est stimulée ou laissée insatisfaite : tel est l'effet produit. La libération herméneutique est sentie comme immédiate parce qu'elle impose sur tous ces plans une catégorie non-ambiguë

Le type d'analyse effectuée sur le roman de Maupassant⁶⁸² souhaiterait être une analyse sémantique: les signifiants – mots isolés, images et thèmes – ne sont considérés que s'ils véhiculent des significations déterminées et en aucun cas comme une pure opération stylistique.

3. 'Huis clos' : la clôture comme système

Si l'on hasardait à présent une opération d'abstraction, on pourrait alors essayer de schématiser de la manière suivante:

| | |
|-----------|---|
| STYLE | Métaphore qui résout celle initiale |
| STRUCTURE | Structure géométrique à clôtures successives |
| ESPACE | Situation dans un espace limité, identité de lieu début/fin |
| THEME | Départ (avec signification de mort) |
| FINALITE | Solution de l'énigme, annulation du conflit en cours |

⁶⁸²Dans la rédaction italienne de ce travail à ce propos on a aussi analysé *Thérèse Raquin* de Zola (1867) et *Il Marchese di Roccaverdina* de Capuana (1901) aussi bien qu'on a renvoyé à *Tess of the d'Uberville*. Cette catégorie pouvant être aussi bien remplacé ou accompagnée par la catégorie du temps.

Sur les trois premiers plans du discours – ceux qui sont au plus près de la surface et plus immédiatement accessibles au lecteur, style, structure et espace – agit un principe circulaire, de reprise prononcée des modèles qui agissent dès l’incipit toutefois de manière forte et cohérente sur l’ensemble du texte (la même métaphore revient à plusieurs reprises; le fonctionnement par système de clôtures; l’espace limité de la situation⁶⁸³): la clôture s’affirme comme expression ultime d’un principe de cohérence totale qui donne corps au texte. Sur le plan thématique, l’enchaînement du début et de la fin est surtout dû à l’accomplissement d’une parabole, narrative ou symbolique – de la naissance à la mort; de l’arrivée au départ; de l’aube au crépuscule; de la jeunesse à la maturité (dans tous ses emblèmes, mariage, naissance, etc.), du crime à la découverte de l’assassin... Ce motif acquiert un sens accompli uniquement par rapport à tous les autres facteurs déterminants dans un système complexe qui inscrit ainsi dans le texte l’effet de stabilité de la signification ou de sa précarité.

Au dernier plan de ce système de facteurs articulés il y a la finalité, c’est-à-dire le *telos* qui agit dans la profondeur du texte⁶⁸⁴. Dans le roman de Maupassant, l’opposition entre des forces opposées (instances en conflit, points de vue sur le monde) devient explicite parce qu’incarnée par les personnages et thématisé dans le principe même, celui de l’enquête judiciaire qui voit opposé l’un à l’autre les deux volets possible de la vérité. La solution passe par la renonciation à l’un des deux points de vue, par l’expulsion de l’un des deux adversaires, par l’abandon de la défense de l’une des deux parties en cause. Il n’est toutefois pas dit que cela implique une victoire écrasante sur l’autre partie: Madame Roland voit son amour naturel reconnu contre l’éthique institutionnalisée de la fidélité entre époux, mais le départ de son fils, c’est-à-dire l’élimination du regard critique, ne lui laisse qu’une victoire lacérée et pleine d’amertume:

« (...) il lui semblait que la moitié de son coeur s’en allait avec lui, il lui semblait aussi que sa vie était finie (...)»⁶⁸⁵

⁶⁸³ Cette catégorie pouvant être aussi bien remplacé ou accompagnée par la catégorie du temps.

⁶⁸⁴ Armine Kotin Mortimer s’est occupée à plusieurs reprises du concept de finalité aussi bien dans son livre sur La clôture narrative, cit., que dans d’autres articles, cf. *Narrative Finality*, « Studies in 20th century Literature », 1981, iss. 2, pp. 175-195 ; *Narrative Closure and the Paradigm of Self-Knowledge in La Princesse de Clèves*, « Style », 1983, vol. 17, n. 2, pp. 181-195.

⁶⁸⁵ G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, ed. cit., p. 217

Dans le modèle à clôture forte, le texte littéraire prend parti, affronte le défi du relativisme (sur tous les plans où l'on peut l'entendre, chez Maupassant, sur le plan éthique) et met fin à une dichotomie, prend position, propose un point de vue affirmé sur le monde.

Car il est clair, en effet, que si on a attribué un espace, fut-il limité, à l'intention qui a tort, l'intention qui est gagnante ne le sera que de manière critique.

Il n'est pas superflu de réaffirmer à ce propos que notre discours repose sur un fort présupposé théorique de départ, c'est-à-dire l'idée qu'Orlando développe dans la *Lettura freudiana della Phèdre* selon laquelle les modèles de cohérence interne du langage littéraire «ont quelque chose à voir avec le langage de l'inconscient humain»⁶⁸⁶ et qu'on peut appliquer le modèle d'analyse que Freud illustre dans le mot d'esprit au domaine littéraire. L'idée qui veut que la littérature soit le siège d'un retour du *represso* socialement institutionnalisé⁶⁸⁷ a amené Orlando à la définition d'un concept fondamental pour l'analyse critique des textes : la reconnaissance de la formation du compromis comme véritable figure de signification dans le domaine littéraire ; la négation qui affirme.

Le propre des grandes oeuvres d'art – contrairement aux oeuvres d'idéologie – est d'exprimer la multitude du monde et d'en parler en termes d'alternative, d'opposition. Les grands textes littéraires deviennent ainsi la scène d'une lutte entre forces opposées – des instances pouvant être reconduites à un principe de réalité qui s'oppose à celui de plaisir – véhiculée par une forme qui est celle de la négation freudienne:

«(...) le modèle de la négation freudienne est un modèle formel, qui peut se remplir lui-même des contenus les plus variés; et qui a les caractéristiques du langage de l'inconscient dans la mesure où il est une formation linguistique de compromis qui permet de dire en même temps oui et non, peu importe à quoi. »⁶⁸⁸

⁶⁸⁶ F. Orlando, *Per una teoria...*, cit., p. 8.

⁶⁸⁷ F. Orlando introduit l'idée selon laquelle la littérature est le siège du retour du « *represso* » socialement institutionnalisé, que dans le texte sont « présents des qualités formelles assimilables à celles propres au langage de l'inconscient » contenus censurés par la répression idéologique et politique concernant la sexualité, *ibidem*, p. 27

⁶⁸⁸ *ibidem*, p. 28, (je traduis).

Se concentrer sur la *clôture* revient à étudier la réalisation de ses tensions, leur antagonisme; se concentrer sur la fin équivaut à constater les équilibre ir/résolus: comparés, laissés parler en même temps, il ne sera pas toujours possible de reconnaître à la fin le discours valable.

Mais le spectre de situations est, bien évidemment, multiple. Dans la conclusion de *I Viceré* (1894) le heurt entre les instances opposées énonce clairement le discours réprimé. C'est-à-dire, selon la théorie d'Orlando, celui qui contient la vérité cachée, faisant d'elle un discours victorieux. Ce n'est donc pas un hasard si la clôture de la vaste fresque (« *saga tribale* » pour reprendre l'excellente définition de C. A. Madrignani⁶⁸⁹) se joue sur l'opposition théâtralisée entre deux longs discours, deux longues oraisons politiques ayant un rapport dialogique très étroit.

Dans le premier discours, le prince Consalvo Uzeda tient un comice politique pour obtenir le soutien des nobles et du petit peuple qui voteront pour lui aux prochaines élections parmi les électeurs de gauche. Ce discours se présente, en apparence, comme l'attestation triomphale de la démocratie et du socialisme. Pourtant, la quantité des négations démontre son mécanisme dès l'attaque :

«Chers concitoyens! ... Si la bienveillance de mes amis vous a induit à croire que je possède les dons de l'orateur, et vous a réunis ici avec la promesse que vous entendrez un véritable discours, je suis désolé de devoir vous *détromper*.»⁶⁹⁰

Le motif de la désillusion est le motif clef dans la lecture de la conclusion et dans le processus de clôture, en cela que la force à la fois admirable et démoralisante de ce roman se cristallise dans le caractère courageux parce qu'explicite de la démystification, du dévoilement, de la désillusion à proprement parler. Car le discours public est suivi par le discours privé, fait au chevet de la tante Ferdinanda, furieuse de cette repartie de son neveu. Le texte lui-même dit à propos de ce second discours

«(...) il improvisait un autre discours, *le vrai, la réfutation de celui tenu devant ces canailles*, et la vieille l'écoutait»⁶⁹¹

Le discours sur le transformisme s'impose à la fin du roman pour ce qu'il est: *consciemment* et explicitement, le discours le plus affranchi et le plus condamnable se

⁶⁸⁹ Cf. Introduzione a F. De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 1984, pp. XXXV sgg.

⁶⁹⁰ *ibidem.*, p. 678, (je traduis).

⁶⁹¹ *ibidem.*, p. 696, (je traduis).

révèle être le discours vainqueur. Le discours politique servait comme couverture, seul le destinataire interne y a cru, obnubilé, hypnotisé par le soleil (et le texte lui-même, encore une fois explicite, fait en ce sens un clin d'oeil au lecteur): l'instance conflictuelle a déjà été absorbée – à un niveau conscient et explicite – à l'intérieur de l'idéologie gagnante.

3.1 *Un éventail de situations*

Les exemples que l'on vient d'illustrer permettent de déduire un modèle de résolution du conflit en cours, celui qui s'affirme lorsque le texte attribue la victoire à une seule des instances en conflit. Dans certains cas, cette victoire n'est aucunement complète car une marge de vérité meurt avec l'élimination de l'instance alternative. Dans d'autres cas – dans *I Viceré* – l'affrontement est au contraire entièrement explicite, représenté de façon consciente, et surtout résolu sans résidus.

Le roman de De Roberto propose en ce sens un modèle différent au sein même de la classe des romans à clôture forte. Mais ce n'est pas le seul. Il faut insérer dans la même typologie ces textes pour lesquels l'affirmation sans équivoque d'un message fort ne semble liée à aucune dynamique conflictuelle.

Le chef d'oeuvre des Goncourt, *Germinie Lacerteux* (1864), adopté comme un manifeste par le naturalisme⁶⁹² et véritable source d'inspiration pour la Thérèse de Zola, représente dans cette optique un cas intéressant. Je me limiterai à dire, reprenant Auerbach, que la mort de Germinie est accompagnée d'un paternalisme rhétorique qui a déjà condamné les classes humbles, précisément parce qu'elles sont humbles⁶⁹³. C'est pourquoi la conclusion démystifie tout le roman comme une grande solution de compromis. Le passage final peut être d'une part lu à un premier niveau, plus conscient, celui d'une mise en accusation de la bourgeoisie qui ne voit pas le peuple pour ce qu'il est réellement. Mais cette fin laisse aussi place au soupçon selon lequel la parabole tragique de Germinie est telle parce qu'elle est vue du haut d'une classe qui l'a condamnée d'entrée de jeu. C'est dans ce segment de la trame que le texte marque

⁶⁹² Pour l'analyse de ce roman, voir la rédaction italienne de ce travail.

⁶⁹³ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000, vol. II, p. 275.

l'échec d'une représentation sérieuse du peuple ; c'est dans ce passage que le texte s'auto dénonce et entrevoit ses manquements⁶⁹⁴.

Dans tous ces cas, on est confronté à une clôture qui penche, sans l'ombre d'un doute, vers la répression. C'est ainsi que se configure un premier et vaste modèle à l'intérieur de la typologie de la clôture narrative fondée sur le concept de formation de compromis comme figure des figures, reine de l'*explicit* narratif, seul instrument exclusivement formel capable de laisser à la littérature la possibilité de « donner voix à tout ce qui est étouffé dans le monde tel qu'il est, à toute chose au nom de laquelle le monde devrait être changé, aux raisons qui ne trouvent pas de reconnaissance auprès des instances officielles ou grâce devant l'opinion publique» (Orlando).

Dans ce modèle que l'on vient de décrire la conclusion résout de manière définitive un conflit de systèmes: il sera toujours possible de reconnaître une prise de position, un choix contre le relativisme absolu des valeurs et des systèmes, le *oui* émis en faveur d'une des parties.

Or, s'il est un élément commun à la clôture des romans que nous avons analysés il s'agit du pouvoir absolu de la métaphore finale: le regard (dans *Thérèse Raquin*), le voyage (*Pierre et Jean*), la race (*I Viceré*), la tombe (*Germinie Lacerteux*)... Ces figures résument tout le processus d'opposition et de synthèse entre les différentes forces présentes dans le texte, elles en incarnent la solution, elles en expriment la cohérence, en fixent l'image : elles achèvent le sens du texte.

L'effet de sceau qui sanctionne une prise de position sur le monde ne fait aucun doute ; la réaction affective inscrite dans le texte est celle d'une adhésion inconditionnée.

Cela est d'autant plus remarquable si on le compare aux déclarations de poétique que nous évoquions au début de ce travail et qui se donnaient comme normes du roman moderne, se débarrassant des modèles romantiques. La plus urgente parmi ces normes est la renonciation au dénouement fermé: Flaubert dénonce le premier «la rage de vouloir conclure» comme une des manies les plus stériles et funestes, qui oblige à falsifier la réalité parce que Dieu seul peut finir ; Zola prophétise l'identification du roman avec l'enquête, sans péripéties ni dénouement; Edmond de Goncourt voudrait

⁶⁹⁴ Et - bien que cela ne modifie en rien le résultat de l'analyse textuelle – il y a un fait macroscopique qui pousse une fois encore hors du texte: l'histoire de Rose Malingre, la *bonne* dei Goncourt, qui, pendant 25 ans s'occupe d'eux et vit à côté d'eux. Quand elle meurt de péritonite en 1862, la maîtresse de Jules révèle aux frères ignares la double vie de leur domestique: nymphomane, hystérique, voleuse et ivrogne et mère de deux batards. De quoi se vanter pour les deux frères, de savoir “voir le peuple tel qu'il est”!

renoncer au *topos* de la mort, moyen théâtral déplorable pour conclure un roman ; enfin Maupassant, refusant les débuts passionnants et les catastrophes émouvantes, met l'accent sur la cohérence forte de tout l'ensemble⁶⁹⁵. On comprend donc que la renonciation à une conclusion fermée, qui mette un terme aux attentes du lecteur sur le plan de la trame, pouvait ne pas s'identifier avec la renonciation à un modèle fortement organique et cohérent, capable de transmettre une idée stable du monde, capable même d'en persuader le destinataire.

3. 2 *Avant la fin*

Cela reste vrai même lorsque la force de l'image finale apparaît à travers sa remise en cause momentanée.

Dans le tout dernier passage de *Mastro don Gesualdo* de Verga (1889), on est autour du lit d'agonie du protagoniste, dont la mort est racontée du point de vue du domestique Leopoldo, qui refuse de s'occuper du mourant et le laisse crever en sifflant et en gémissant («Mais il ne le laissait pas dormir ce diable! Tantôt c'était des sifflements et tantôt il faisait pire qu'une contrebasse en ronflant», je traduis). On ne peut pas faire grand chose d'autre avec Gesualdo, sinon le laisser mourir en paix, et pourtant le roman semble se conclure en relançant l'action. Rosario Contarino⁶⁹⁶ a illustré toute la "cruauté" avec laquelle Verga fait survivre son personnage au-delà de son parcours existentiel. La dernière page du roman, celle où la focalisation change et où commence le récit du domestique Leopoldo, n'est que la description du véritable enfer de Gesualdo. Un dernier 'déplacement de machine' et le lecteur se retrouve à l'improviste dans une perspective *autre*, spectateur d'une farce comique dont les protagonistes sont les domestiques. L'aspect compact de la fin dramatique, avec le personnage principal agonisant dans son lit, semble compromis par une lacération ironique et dégradante qui empêche toute identification émotive avec le mourant, celui dont la mort devrait condenser le sens d'un parcours.

⁶⁹⁵ Pour les citations complètes voir le texte en italien, aussi bien que l'Introduction à cette synthèse.

⁶⁹⁶R. Contarino, *La morte di Mastro don Gesualdo, ovvero la crudeltà dell'ars moriendi borghese*, dans AA.VV. *Mastro don Gesualdo, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania 1982, vol. II, p.187 e sgg.

Au reste il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que cette fin est le fruit d'un long travail sur la première version du texte publiée dans «La Nuova Antologia» en 1888⁶⁹⁷. Comme l'a fait remarquer Giancarlo Mazzacurati, lorsqu'on passe de la première édition à la dernière – la mort du protagoniste est transformé en objet d'un spectacle tragicomique, la mort se réduit à un petit évènement domestique, anodin, sans importance, où «toute tension tragique se transforme en comédie, un simple et ennuyeux accident»⁶⁹⁸. Si l'on cherchait un sublime exemple de fin *in sordina* la mort du Gesualdo de Verga en est une : le ton rhétorique est neutralisé; c'est l'ironie qui domine – aussi bien au niveau du point de vue duquel on raconte, que sur un plan des valeurs. Le corps humain est désacralisé, réduit à objet, fragments, soupirs, déjections, ce qui n'était pas le cas dans la fin de la première édition du roman, lorsque la tension dramatique se développait en tendresse et solidarité muette entre père et fille, et qui permettait une participation affective du lecteur.

Dans la deuxième version, cela n'est absolument plus possible dans la mesure où le feu de la narration s'est posé sur les domestiques, avec le bruit des nouveaux arrivés, dont les regards, les commentaires transforment l'être humain en objet, une "chose" insignifiante dans les draps de lin.

Gesualdo s'est complètement identifié à ses biens, qu'il avait accumulés de ses propres mains; ses terres sont tel un prolongement de son ego, de son système de valeurs. Le regard des domestiques ne voit qu'une *chose* immobile dans le lit et rend explicite le processus d'étrangeté à soi-même vers lequel la logique "*della roba*" l'avait mené. C'est précisément ce changement de feu narratif qui, au lieu d'affaiblir par l'ironie le message du texte, sa lecture du monde, donne pleine réalisation à la métaphore *manger/être mangé* qui a fonctionné en tant que clause interne dans le texte.

En effet, la logique « *della roba* », l'avidité de la famille, avait fréquemment trouvé, dans le roman son expression dans la métaphore alimentaire : la soeur de Gesualdo qui s'empare des clefs du garde-manger; le surnom *mangiapane* – littéralement mange pain – qui condamne l'armée des serviteurs et des laquais; les sacrifices accomplis en s'ôtant le pain de la bouche; les cuisiniers qui laisseraient leur maître mourir de faim...La

⁶⁹⁷ Pour toutes les variantes de cette fin cfr. G. Cecchetti, *L'elaborazione della fine del Mastro don Gesualdo*, «Belfagor», XVIII, 3, 1963, pp. 286-305.

⁶⁹⁸ G. Mazzacurati, *Introduzione* dans G. Verga, *Mastro don Gesualdo*, Torino, Einaudi, 1992, p. XXXIII.

conclusion vient compléter la métaphore qui symbolise, dans le roman, la logique de la faillite de l'accumulation capitaliste: le cancer à l'estomac est, comme l'a souligné Romano Luperini, «une maladie qui dévore de l'intérieur» celui qui a voulu assimiler le monde, le posséder, le dévorer. On refuse toute participation au mourant, toute solidarité, on assiste à une fin totale, à un « triomphe du néant»⁶⁹⁹.

Pour cette raison, le fait que le dernier regard soit celui des domestiques, confère paradoxalement un aspect très compact à la clôture et sanctionne la vanité d'un parcours de mobilité sociale, l'impossibilité d'un discours *autre*. La voix, à la fin, revient à la classe de laquelle Gesualdo avait tenté de s'émanciper: l'épigramme qui est inscrite sur sa tombe, c'est leur grossier commentaire qui engloutit à nouveau le parvenu dans le monde qu'il avait cru fuir.

3.2 La 'métaphore'

Ces analyses font donc ressortir un modèle bien défini de clôture forte, caractérisé toutefois par des articulations internes. En s'efforçant de synthétiser les raisons qui permettent aux textes remémorés de constituer une classe, nous trouverions une solution définitive se résumant dans la figure de la métaphore, en tant que signification qui n'a fait que se renforcer dans la diachronie du texte, et ce grâce à l'usage fréquent de clauses internes qui anticipent en partie la conclusion. Dans tous les exemples que nous avons faits, le texte assume une responsabilité, celle d'un choix radical, celle d'exercer un droit d'option au sein d'un *aut aut*, en affirmant la stabilité d'un discours isolé. Ce modèle n'opte pas – en dernière instance – pour le compromis: il le nie ou le refuse selon les cas, mais toujours en fonction d'un choix de camp. Introduisant quelques innovations dans le langage lié à cette question, on peut insister une fois de plus sur le fait qu'on travaille sur le texte comme totalité, raison pour laquelle on pourrait voir agir dans cette classe à clôture forte un principe diachronique (l'accumulation d'une même donnée au cours du texte). À l'intérieur de ce modèle, on a reconnu trois conditions différentes. En premier lieu celle où aucune marge de légitimité n'est laissée au discours alternatif par rapport à celui qui est vainqueur (*I Viceré; Germinie Lacerteux*). Puis, celle qui affirme la suprématie d'une instance sur l'autre mais qui ne dissimule pas le

⁶⁹⁹ R. Luperini, *La pagina finale dei «Malavoglia»*, dans *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp.117-135.

sacrifice, qui ne saurait vraiment nier la force de l'authenticité du discours qui est écrasé ; une solution où l'instance qui succombe ne perd pas sa validité potentielle, n'est jamais disqualifiée ou niée, mais plutôt éliminée car incompatible, lorsque le texte décide de débarrasser le terrain du conflit (*Pierre et Jean*; *Thérèse Raquin* ; *Tess of the d'Uberville* ; *Il Marchese di Roccaverdina*). Enfin celle qui semble mettre en crise la stabilité même du discours vainqueur, mais seulement pour le renforcer (*Mastro don Gesualdo*, mais aussi *Effi Briest* de Fontane et *Les Sœurs Vatarad* de Huysmans⁷⁰⁰). Si l'on ne craignait de sombrer dans les confusions sémantiques qui ponctuent le discours sur la clôture narrative et dont on s'est efforcé de se libérer, on pourrait également dire que l'on a retrouvé un éventail de conditions, allant de la moins ouverte à la plus ouverte dans la direction d'une cohabitation des opposés. Pour éviter de succomber à la confusion que l'adjectif *ouvert* impliquerait, disons simplement que nous avons prévu trois situations spécifiques, une première où l'équilibre entre les différentes instances du texte est **résolu**, une seconde où l'équilibre est **imposé**, une dernière où l'équilibre est **retardé**:

| MODELE A | | |
|--|--|--|
| CLOTURE FORTE | | |
| LA METAPHORE | | |
| RESOLU | IMPOSE | RETARDE |
| <i>I VICERÉ</i> <i>GERMINIE LACERTEUX</i> | <i>THERESE RAQUIN</i> <i>PIERRE ET JEAN</i> <i>TESS OF THE D'UBERVILLE</i> <i>IL MARCHESE DI ROCCAVERDINA</i> | <i>MASTRO DON GESUALDO</i> <i>EFFI BRIEST</i> <i>LES SOEURS VATARD</i> |

4. Les choux et la rosée: oscillations du système

La dynamique que l'on vient de décrire dans le modèle à équilibre **retardé** fait explicitement intervenir la figure de l'ironie, conçue comme procédée de renversement

⁷⁰⁰ Pour les analyse complètes de ces romans voir le texte italien de cette thèse, dans la section correspondente.

et qui fait que ce qui se produit (ou qu'on dit) se tient à l'opposé de ce qui a été posé au début, ou est sous-entendu (une idée reçue) ou ce qui était prévisible ou ce qui était ressenti comme l'ordre normal des choses⁷⁰¹.

Dans une belle étude intitulée *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes donne la définition suivante:

«Les renversements caractéristiques de l'ironie du sort jouent un rôle central dans la littérature de fiction. Confronté à un agencement particulier des faits dans lequel ce qui se produit est en contradiction flagrante avec ce qu'il avait prévu ou avec ce qu'il considère comme l'ordre du monde, l'homme éprouve toujours une surprise.»⁷⁰²

Ironie du sort doit y être interprété comme ironie de situation, c'est-à-dire amplification de l'ironie verbale au plan extra-linguistique, figure on ne peut plus féconde dans le domaine narratologique.

Dans le modèle à équilibre retardé on a déjà vu agir cette dynamique, utilisée cependant dans le but de l'affirmation d'une signification forte, d'un refus de tout compromis de sens.

Voici que le système commence à prendre tournure, et c'est le moment de laisser la scène ouverte à un roman demeuré jusqu'ici *en arrière-plan*.

Dans *Madame Bovary* (1857) les points de vue adoptés ne sont jamais singuliers, le discours interne est double en ce sens qu'il est toujours accompagné d'une présence supplémentaire qui le féconde d'une instance critique, d'une présence qui juge. Ironiquement, justement.

«On dira qu'il y a structure ironique du discours narratif lorsque cette voix unique comprend deux instances, articulées entre elles comme des "ennemies intimes" ».⁷⁰³

Cette structure dynamique constitue le squelette même du roman et se signale de plusieurs façons: Pierre Champion insistait déjà sur l'utilisation du pronom, en partant du

⁷⁰¹ A ce propos il n'est pas superflu de rappeler, aussi que l'énonçait Aristote, que le propre du diégétique tient dans la catastrophe dans le sens originnaire de renversement. D'après Aristote la place de cette catastrophe est toujours avant le dénouement, dans la mesure où elle l'oriente.

⁷⁰² P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 50.

⁷⁰³ P. Champion, *Le piège de l'ironie dans le système narratif de Madame Bovary*, «Revue d'Histoire Littéraire», 1992, vol. 92, 5, pp. 863-864.

“*Nous*” de l’incipit qui traduit une instance diégétique interne⁷⁰⁴. Mais l’utilisation du pronom impersonnel “*on*” est tout aussi décisif: lorsque Charles, harcelé par Homais, autorise Emma à se rendre en ville une fois par semaine pour de coûteuses leçons de piano, alors qu’en réalité, elle va régulièrement faire l’amour avec Léon, le chapitre se conclut de la manière suivante:

«*On* trouva même, au bout d’un mois, qu’elle avait fait des progrès considérables.»⁷⁰⁵

L’usage du pronom locatif produit le même effet. Lorsque sont racontés les rendez-vous nocturnes d’Emma et Rodolphe dans le jardin, la narration riche en événements à la fois ponctuels et itératifs («Rodolphe avait un grand manteau; il l’enveloppait tout entière...») cède la place à l’allusion impromptue et brusque, à l’issue charnelle, confiées à une laconique indication de lieu:

«C’était sous la tonnelle, sur ce même banc de bâtons pourris où autrefois Léon la regardait si amoureusement, durant les soirs d’été.»⁷⁰⁶

Cette période se situe à mi-chemin entre le souvenir langoureux du personnage (toute la deuxième partie) et le ton délateur d’une voix plus extérieure, qui semble presque désigner la scène du crime à des jurés.

En définitive, le pronom dénonce un jeu entre voix de l’intérieur (d’habitude du point de vue d’un personnage) et la voix de l’extérieur; le pronom met en friction le crédit et la critique au sein du même énoncé⁷⁰⁷.

Même stratégie pour l’utilisation fréquente de l’italique, dont l’auteur se sert surtout pour souligner le stéréotype, le lieu commun, le “on dit”, la *bêtise*. Cette pratique est trop systématique et trop connue pour l’illustrer ici.

Il y a encore bien d’autres signaux de la pluralité d’instances dans le panorama plus vaste du discours de Flaubert, qui associe des voix différentes et fait émerger le profil de la vérité de la juxtaposition des points de vue⁷⁰⁸.

⁷⁰⁴ On essaye ici d’élargir l’éventail de situations déjà reconnues par Champion.

⁷⁰⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. I, p. 529.

⁷⁰⁶ *ibidem*, p. 445.

⁷⁰⁷ Mais aussi au chap. V, II partie: «Ce fut un dimanche de février, une après-midi qu’il neigeait.», et, peut-être l’incipit du chap. III, III partie: «Ce furent trois jours pleins (...).», *ibidem*, p. 383 et p. 524.

⁷⁰⁸ *ibidem*, p. 563.

Il ne nous apparaît pas qu'on ait en ce sens valorisé l'utilisation systématique de trois structures syntactiques, indépendantes ou liées les unes aux autres – la période hypothétique, l'adversative, la négation, qui interviennent chaque fois qu'une vérité cachée se superpose au sens commun.

Si la période hypothétique accueille la vérité en conjurant son contraire :

«Si son enfance se fut écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature (...)»⁷⁰⁹

L'adversative semble toujours introduire dans le discours la vérité objective qui se déclare donc par opposition:

«Les bourgeoises admiraient son économie, les clients sa politesse, les pauvres sa charité. *Mais* elle était pleine de convoitises, de rage, de haine.»⁷¹⁰

Dans le cas de la négation, certains exemples sont littéralement sublimes, précisément parce que la duplicité d'instances se cristallise dans un seul énoncé. Quand Emma et Léon se retrouvent et se racontent les deux années qu'ils ont passées loin l'un de l'autre et ils se confient leurs malheurs:

«Elle ne confessa point sa passion pour un autre; il ne dit pas qu'il l'avait oubliée.»⁷¹¹

D'ailleurs, même sur le plan plus vaste du montage prévaut une organisation par contraste, tant pour ce qui est des dialogues (qui culminent dans la déclaration d'amour de Rodolphe, écartée par le discours parallèle des *comices agricoles*, décors concret et mesquin du mensonge de l'amour⁷¹²), qu'en ce qui concerne le développement psychologique des personnages (Emma, irrésistible, épanouie par sa passion adultère, à coté de laquelle Charles s'endort en lui confiant ses projets d'avenir⁷¹³), en passant par

⁷⁰⁹ Ces trois structures se rencontrent dans la description du caractère d'Emma, là où il n'y a pas de vérité cachée mais la définition *a contrario* d'un tempérament : «*Si* son enfance se fut ecoule (...) *mais* elle connaissait (...) elle se tournait au contraire vers les accidents (...) *n'*aimait la mer *qu'*à cause de ses tempêtes (...)», *ibidem*, p. 324.

⁷¹⁰ *ibidem*, p. 389.

⁷¹¹ *ibidem*, p. 503, mais aussi lorsque Rodolphe s'apprête à la quitter : «Rodolphe de moins en moins, cacha son indifférence.», p. 447.

⁷¹² *ibidem*, pp. 427 segg.

⁷¹³ *ibidem*, p. 469.

la juxtaposition de conscience qui oppose le destinataire au personnage, par rapport auquel il a toujours plus d'informations (et le pauvre Charles propose à Emma, convalescente, de se reposer sur le banc du jardin, précisément sur celui qui avait été témoin des étreintes dont Rodolphe l'a privée à jamais, et, comme le lecteur peut déjà s'en douter, «sa maladie recommença»⁷¹⁴).

Pour finir on devrait également mentionner des passages lyriques, les nombreux contrastes picturaux⁷¹⁵, ceux qui, dans une même image, associent le trivial au sublime, l'idéal au réel :

«Les jours qu'il faisait beau, elle descendait dans le jardin. La rosée avait laissé sur les choux des guipures d'argent avec des longs fils clairs qui s'étendaient de l'un à l'autre.»⁷¹⁶ (corsivo mio)

Attestant d'une ampleur métaphorique chaque fois différente, ces passages lyriques identifient chez Emma la lacération entre idéal et réel qui, en réalité, affleure sur toute la surface du texte:

«L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, - ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse, arrache les volontés comme des feuilles et emporte à l'abîme le coeur entier. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur.»⁷¹⁷

À l'intérieur de ce tableau – dont le cadre est le style indirect lui-même – se trouvent les passages au présent de l'indicatif, pont jeté entre ce qui est déjà signifiant et ce qui ne l'est encore que potentiellement. L'usage impromptu mais fréquent du présent de l'indicatif paraît digne d'intérêt : ce n'est pas tant en raison de la différence par rapport à l'utilisation d'autres temps⁷¹⁸, mais surtout à cause de la contiguïté. Ce qui revient à dire que l'actualité est souvent utilisée comme toile de fond pour des événements racontés au passé, en remettant en cause la possibilité de sens: seul ce qui appartient au passé assume une signification, relu *a posteriori*. En revanche, ce qui fait encore partie

⁷¹⁴ *ib.*, p. 483. Parmi les autres nombreux exemples, juste après la mort d'Emma, Charles envoie ses félicitations à Léon qui vient de se marier : «Comme ma pauvre femme aurait été heureuse!», p. 604.

⁷¹⁵ *cf.* P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, cit., p. 52.

⁷¹⁶ *ib.*, p. 349.

⁷¹⁷ *ib.*, p. 382, où l'on voit (sous forme de métaphore architecturale) l'idéal romantique *versus* la réalité.

⁷¹⁸ *Cf.* G. Blaikner-Hohenwart, *Madame Bovary et l'imparfait*, «Modern Sprachen», 1994, vol. 38, n. 2, pp. 66-76.

d'un flux vital appartient à la contingence et n'est donc pas encore signifiant. C'est ainsi que le premier chapitre de la deuxième partie s'ouvre par la description de l'aire géographique de Yonville-l'Abbaye, rigoureusement au présent; puis, alors que la caméra s'approche, intervient une mise au point sur le village:

«Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du *Lion d'Or*, la pharmacie de M. Homais ! Le soir (...) s'entrevoit l'ombre du pharmacien, accoudé sur son pupitre. »⁷¹⁹

Ce qui arrive à partir de ce moment, la vie des Bovary à Yonville, les relations sociales, les désirs d'Emma, Léon, Rodolphe et puis encore Léon, la désastreuse opération chirurgicale, les dettes, les articles de Homais et les habitudes de Charles, la mort...tout tient à l'intérieur d'un cadre au temps présent qui se refermera seulement après la dernière phrase. À Yonville, c'est sur Homais que s'ouvre le roman et sur lui qu'il se ferme, du présent au présent. Tout ce qui se passe doit sembler faire partie d'une contingence qui s'écoule, insensée. À la fin, la focalisation revient sur Homais, on retrouve le temps présent et l'apparente superficialité de ton qui était déjà dans l'italique, dans les expressions de la langue parlée, dans le '*omnes dicunt*' qui ouvrait l'espace à la distance critique. On ne peut lire cette conclusion autrement que comme une conclusion extrême, car ultime et cohérente. Elle est l'expression de cette pratique qui génère un sens dans la friction de voix et dans la dynamique des opposés : le fait que, dans la chronique - c'est-à-dire la voix du témoin - on entende résonner la dénonciation - c'est à dire la voix du moraliste.

Le sens naît précisément du choix de laisser le dernier cadrage à Homais⁷²⁰.

Homais est un imposteur, un escroc qui pourrait même avoir calculé la faillite de Charles. Dénoncé et mis en demeure par les autorités pour avoir exercé abusivement la médecine, Homais a un plan: se servir de Bovary pour se protéger.

«Il avait enfreint la loi du 19 ventôse an XI, article 1^{er}, qui défend à tout individu non-porteur du diplôme l'exercice de la médecine ; si bien que, sur des dénonciations ténébreuses, Homais avait été mandé à Rouen, près M. le procureur du roi, en son cabinet particulier.»⁷²¹

⁷¹⁹ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 356.

⁷²⁰ Michel Crouzet parle de « *bêtise et intelligence* », Homais serait en même temps l'homme moderne et sa caricature. Cfr. «Ecce» Homais, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1989, 89, n. 5, pp. 982-999.

⁷²¹ G. Flaubert, *Madame Bovary*, cit., p. 370.

Homais sait tirer parti de tout désastre. Ses complices et les véritables responsables sont la naïveté et la bêtise collectives, la vanité et la folie du pouvoir⁷²². Il va éloigner de Yonville tous les aspirants médecins, puis se fera – en tant que médecin – une impressionnante clientèle, il jouira enfin d’une protection qui lui vient des autorités qui l’avaient mis en demeure et sera cajolé par l’opinion publique qui semble ne s’être encore aperçue de rien.

La signification de ce texte correspond à une lecture du monde lucidement pessimiste, amère et incontestable, à laquelle le destinataire parvient au terme d’un sérieux processus de reconstruction rétrospective. Sa clôture, fermée en sourdine, est encore au cœur de réflexions et d’interprétations opposées, gêne et admiration, pour la bonne raison qu’elle inflige une question à son destinataire, et le sollicite à en chercher la réponse ; elle instigue son activité herméneutique, confirmant le dynamisme qui marque tout le texte, ce mouvement oscillatoire que nous n’avons eu de cesse de décrire. Mais la réponse ne sera pas donnée par le lecteur: elle est présente de façon claire et forte dans le texte. Le chef d’oeuvre de Flaubert, dont la forme est l’apothéose même de la bivalence entre constatation et critique, est parvenu à affirmer un sens dont la force est indiscutable et désespérante.

La duplicité de la nature de *Madame Bovary* est celle d’un roman fortement fermé, dont la signification sans équivoque ne confère pas, cependant, son propre système de clôtures à une forme compacte et solide ; au contraire, cette clôture est entièrement fondée sur la dichotomie et l’ambivalence, sur un système ironique selon une acception complexe et vaste.

Pour cela *Madame Bovary* ne peut que constituer un *entre-deux*, un anneau qui relit des modèles différents et alternatifs : d’un côté ce modèle qui tend vers la signification forte ; de l’autre, une conclusion qui n’affiche pas explicitement vers aucune opinion quant au monde, mais qui suggère l’idée d’une suspension effrontée du jugement.

4.1 *La fin et son double*

Donner raison aux deux instances ou bien les nier toutes les deux. Dans la deuxième classe de clôture que l’on s’apprête à décrire une bipartition s’esquisse entre:

⁷²² *ibidem*, pp. 608-609.

- les conclusions **doubles** (la multiplication des seuils de sortie du texte, la bifurcation de la trame, le redoublement des figures qui arrêtent le parcours de cohérence etc.);

- les conclusions **suspendues**, dans lesquelles les figures de cohérences se neutralisent mutuellement (négations explicites dans les déclarations finales, figures en opposition, incohérences).

Le dénouement de *L'Éducation sentimentale* (1865) est double non seulement parce qu'il est organisé selon une structure binaire «mais parce que chaque chapitre repose à son tour sur un **système bivalent**»⁷²³, potentiellement constitué comme auto-dénégation dénégation.

La dichotomie qui lacère cette clôture a toujours suscité des divisions au sein de la critique entre ceux qui y reconnaissent un sens très marqué et ceux qui y voient les symptômes d'une paralysie, d'une impossibilité à boucler.

C'est certainement dans la première partie de la critique que se situe György Lukács qui, dans *La théorie du roman* (1920), a reconnu dans le facteur temps – et dans la reconstruction humaine du temps, à travers le souvenir – le principe unificateur de ce roman: ce qui, dans le passé, était le signe d'une insignifiance (la renonciation constante et le fait de projeter dans le futur la réalisation de l'expérience: c'est-à-dire la contrainte de répétition qui est la clef structurelle de tout le roman) est illuminé selon sa juste signification à partir du futur de la conclusion.

Peter Brooks, au contraire, ne justifie pas un ton aussi optimiste et n'est pas d'avis que le dénouement du roman ait une signification: même si se réappropriier du passé peut procurer une forme de plaisir dans le souvenir et dans le récit, cela apparaît futile et gratuit parce que le personnage n'hérite de rien en termes de compréhension⁷²⁴.

E pourtant Peter Brooks, qui choisit pour son travail le terrain de l'organisation narrative - c'est-à-dire l'élément le plus typique du genre romanesque, ce qui le distingue des autres formes d'expression, l'*agencement*, la *dispositio*, la production de sens à partir de l'organisation de la matière – ce même critique qui, avec plus de finesse que tout autre, a élaboré une proposition d'analyse textuelle aristotélicienne moderne, ne donne guère d'importance à la duplication de la conclusion et au message de

⁷²³ Je renvoie à V. Brombert, *L'Éducation sentimentale: articulation et polyvalence*, dans *La production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'éditions, 1975, pp. 55-69.

⁷²⁴ P. Brooks, trad. it. *Trame*, Torino, Einaudi, p. 224.

compromis que cette structure produit. Brooks limite le sens du texte à celui de la seconde clôture, celle plus métatextuelle, qui tient sur le plan du *récit* tandis qu'il oblitère, qu'il invalide et refuse celle qui se situe sur le plan de l'*histoire*.

On est d'avis que c'est justement en se concentrant sur la double structure de la clôture – deux chapitres, chacun élaboré comme si c'était le dernier, deux *setting* qui s'organisent comme s'ils étaient les synthèses définitives et signifiantes qui tentent de réélaborer une morale finale, fut-ce en vue d'un renversement, de se libérer des personnages en les fixant dans une prétendue dernière image – qu'on fait ressortir la véritable complexité de l'opération de Flaubert, opération de compromis, pourvue qu'il y en ait une, de renoncement et d'affirmation en même temps. Il semble en effet plus enrichissant de parler d'une double vérité contenue dans ce chef d'oeuvre de Flaubert, d'une double conception du monde, la première étant le fruit d'une négation, l'autre d'une affirmation. Car on se trouve confronté à un texte qui dit à la fois *oui* et *non* au sens : *non* sur le plan de l'*histoire* et *oui* sur le plan du *récit*. Deux vérités entre lesquelles il n'est pas obligatoire de choisir, et qui sont même complémentaires par bien des aspects.

Il est d'ailleurs loin d'être accessoire que la première conclusion s'identifie avec une réplique ouvertement ironique (le *rien* des rapports entre Frédéric et Madame Arnoux *ce fut tout*), alors que la seconde propose à nouveau un modèle fort, qui fait reposer sur la métaphore du bordel, de la 'non-aventure' chez la Turque, le sceau du sens.

La fin de l'*Education Sentimentale* brise, ce faisant, tout lien entre fin/finition/finalité et bouleverse l'ordre du lieu occupé par la fin. Elle renonce à tout principe de cohérence artificielle, multiplie la finalité et y trouve son compte : le 'meilleur' de la fin se moque de toute ambition idéologique et morale dont la fin des textes souhaite habituellement se charger.

Non seulement cette fin se soustrait au choix entre un *aut* et un *aut*, mais elle tend vers l'*et*: c'est à la fois l'une et l'autre instance, ou bien ni un discours ni l'autre.

Dans la renonciation à conclure, qui a trop souvent été énoncée par Flaubert, on trouve la nouvelle intentionnalité de la littérature qui, si elle ne sert plus à exprimer des vérités, elle peut certes émettre des hypothèses, suggérer un (voir plus) nouveau sens. La clef de ce processus herméneutique s'affirmera de plus en plus par l'usage de l'ironie.

Après s'être éloigné des tendances décadentes du naturalisme⁷²⁵, le réalisme de Tolstoï s'efforce de trouver des solutions plus radicales. Mais *Anna Karénine* (1873-1877) demeure un roman dont la clôture dédoublée est due non seulement à la structure très particulière à trame ouvertement double, mais, de manière plus significative, à la renonciation à toute synthèse, à toute solution définitive.

Il s'agit d'un roman aux fortes «symétries et équilibres structuraux et contrepoids»⁷²⁶ qui admet, dans sa clôture, la lacération insoluble de deux systèmes sémantiques opposés. D'un côté Anna, la grande métaphore du train, du mouvement (le bal, la course des chevaux, le dernier voyage en carrosse et puis encore, toujours, la gare avec son grouillement de gens) et du vacarme autour d'elle (l'hallucination-présage du *moujik* qui bat le fer). De l'autre, Levin et sa métaphore personnelle, le ciel étoilé qui le domine, non pas un ciel réel mais le symbole de l'illumination morale⁷²⁷.

C'est un fait que la mort de l'héroïne ne met pas fin au roman. Et c'est ce qui explique peut-être l'équivoque de bon nombre de critiques qui ont lu dans le suicide la punition impitoyable d'un auteur tout-puissant et moraliste à l'égard du personnage le plus fragile. Il serait en effet impudent de soutenir que le suicide ne constitue pas un des moments forts du texte⁷²⁸. Car, ce n'est pas seulement sur le plan de l'architecture du roman – au sein de laquelle il a d'ailleurs un poids déterminant, grâce au système de renvois internes et à cette première scène prophétique que représente l'accident à la gare – que le suicide de la protagoniste, mûri comme la conséquence naturelle de l'exaspération d'un tempérament, accomplit un parcours de sens qui, autrement, aurait seulement été annoncé dans le texte. Plus encore que celui de l'adultère et de la famille, du capitalisme et de la question paysanne, de l'impérialisme et de la guerre⁷²⁹ c'est le thème de la mort qui constitue le contenu principal de ce roman. La recherche d'une identité authentique, sans laquelle rien n'a de sens, pas même le fait d'être en vie, correspond à une enquête sur la mort:

⁷²⁵ cf. G. Lukács, *Saggi sul realismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, p. 175.

⁷²⁶ Pour une analyse des structures thématiques et formelles cfr. A. M. Ripellino, *Per Anna Karenina. I percorsi possibili nella nascita di un grande romanzo*, par R. Giuliani, Volland, 1995, p. 23.

⁷²⁷ L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993, pp. 885-886.

⁷²⁸ Comme le fait M. Sémon, *Le femmes dans l'oeuvre de Léon Tolstoï*, Paris, 1984, p. 338.

⁷²⁹ G. Lukács, cit., p. 265. Pour une analyse des rapports de classe dans le roman est encore fondamentale la lecture de G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., pp. 218 sgg.

« (...) il fallait soit exprimer sa propre vie de façon à ce qu'elle n'apparaisse pas comme la dérision mesquine d'un quelconque diable, soit se tirer une balle.»⁷³⁰

Anna et Lévin offrent certainement deux solutions opposées au conflit que l'individu entretient avec le monde, au besoin de sincérité face à soi-même, mais aucune d'entre elles ne comporte un véritable apaisement. Celle d'Anna n'en comporte pas, mais pour des raisons opposées à celles que la critique comprend généralement.

La solution de Lévin n'est pas plus apaisante, car elle ne correspond pas du tout avec l'abandon confiant à un sens qui vient de la foi. Le mot d'ordre de la clôture de Lévin est *désillusion*:

«Pendant toute la journée, dans les conversations les plus variées, auxquelles il semblait participer seulement avec la partie extérieure de son esprit, Lévin, malgré la désillusion provoquée par le changement qui devait avoir lieu en lui, ne cessait de sentir joyeusement la plénitude de son propre coeur.»⁷³¹

Lévin finit par accepter l'absence d'une réponse («de toute manière je ne comprendrai pas avec la raison»), il se résigne à la désillusion comme essence de la vie en échange de la vie.

Anna n'est pas prête à accomplir un tel sacrifice⁷³².

Antinomies de l'individualisme moderne, Anna et Lévin incarnent deux choix possibles, deux vérités alternatives au même écart. Et la conclusion est dédoublée dans la mesure où elle propose une double réponse au même vide: tant Lévin qu'Anna doivent faire face à la même trahison. Sorti du monde des conventions sociales, l'individu doit succomber, en renonçant à soi-même ou bien en renonçant au sens: ce roman n'a d'autre façon de l'affirmer qu'à travers une solution double et doublement forte.

4.2 En équilibre sur le sens

On pourrait dire que le sens, dans le roman de Tolstoï s'éclaircit justement grâce à la juxtaposition des deux conclusions, non pas par l'une ou par l'autre prise à part, mais par le rapport d'antiphrase et de complémentarité qui les organise.

⁷³⁰ L. Tolstoï, *Anna Karenina*, cit., p. 866.

⁷³¹ L. Tolstoï, *Anna Karenina*, cit., p. 883, (je traduis).

⁷³² *ibidem*, p. 826.

Si on se conforme à une vision ample du concept d'ironie - et nous l'entendons comme une figure de la pensée qui exprime une vérité associant des contraires, qui crée de la tension entre des significations opposées et demande que cette tension soit interprétée, on ne peut exclure que la dernière figure, celle sur laquelle on referme le roman de Tolstoï ne soit justement la figure socratique⁷³³. Et que l'on ne soit pas surpris si on décide d'introduire cette image dans un texte qui est certainement du côté du discours sérieux, ainsi que l'entend Auerbach : réaliste, vérifiable, crédible et compréhensible par tous. S'il y a, au coeur de toute ironie, la désillusion et la nostalgie d'une authenticité perdue, un idéalisme éthique qui confère de la profondeur au regard critique sur le monde, la double clôture d'*Anna Karénine*, est justement aux prises avec ces instances. Ce discours doit alors être lu comme l'écho d'un autre discours, souterrain, non prononcé :

«Le discours est certes dédoublé, à double *sens*, souvent médiatisé (il est l'« écho » d'un autre discours), mais il vaudrait mieux dire, pour mieux rendre compte de toute sa complexité, à double *valeur*. »⁷³⁴

Philippe Hamon met efficacement l'attention sur le fait que le but d'un discours ironique est moins celui d'être informatif que celui d'être *évaluatif*. Un jugement de valeur porté sur la réalité, telle est l'âme même du discours ironique, qui en comparant deux systèmes normatifs, la norme des valeurs et le fait évalué, se dessine comme un système que Hamon qualifie, de manière suggestive, d'*algèbre évaluative*⁷³⁵ :

«S'il y a de la loi en jeu, il faudra sans doute que le texte représente ces lois en compétition, crée par exemple des « gardiens de la loi », ou des « représentations d'autorité » et les incorpore d'une façon ou d'une autre, soit d'une façon « figurative » par des personnages, soit de façon allusive, par exemple en citant certains textes, au texte lui-même. D'autre part le texte ironique, en construisant ses « montages évaluatifs », construira en même temps une sorte d'algèbre évaluative que le lecteur devra activement interpréter.»⁷³⁶

⁷³³ Il faut parler d'ironie aussi sur le plan de la *dispositio* et y faire rentrer toutes les figures "du contraire" (antiphrase, paradoxe, parodie, oxymoron, litote etc.) tout en étant conscient du fait que cette attitude impose le sacrifice de la spécificité de la figure même.

⁷³⁴ P.Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 28.

⁷³⁵ *ibidem*, pp. 28-31.

⁷³⁶ *ibidem*, p. 28.

Dans le jeu des inversions de sens et dans la dynamique des suspensions critiques, la clôture du premier chef d'oeuvre de Verga constitue pour nous un modèle sans égal.

La rigoureuse architecture qu'on reconnaît à ce roman conduit à le percevoir comme une oeuvre unitaire et compacte⁷³⁷. L'analyse de la conclusion montre au contraire qu'au-delà de cette architecture, le roman prépare un message douloureux qui renie cette «puissante unité d'impression»⁷³⁸.

La frontière du dernier chapitre des *Malavoglia* (1881) délimite de manière précise la dernière unité de signification et l'élaboration définitive du thème qui traverse le roman du début à la fin: le départ. Le chapitre XV s'ouvre par la fuite de Lia⁷³⁹, se poursuit par le départ du grand-père⁷⁴⁰, pour se terminer par l'abandon de 'Ntoni. L'inexorable machine qui expulse du champ du 'narrable' condamne, à la fin, presque tous les membres de la famille: «Quelqu'un qui quitte le village ferait mieux de ne pas y retourner»⁷⁴¹; seuls Alessi e Mena resteront à Trezza, ce qui est d'autant plus significatif si on le compare avec l'incipit:

«Autrefois les Malavoglia avaient été nombreux comme les pierres de la vieille route de Trezza (...) Maintenant, à Trezza, il ne restait que les Malavoglia de padron 'Ntoni (...)»

Toutes les lectures critiques du roman de G. Verga ont mis l'accent sur la dominante cyclique du temps de Aci Trezza, où l'Histoire semble apparaître seulement comme décor⁷⁴². En réalité, si le lecteur perçoit telles des disgrâces fatales certains événements qui au contraire résolvent l'irruption forte de l'Histoire dans le temps ethnologique et dans le microcosme familial, c'est le fruit d'une erreur de perspective. Alors que ce sont

⁷³⁷ « Rarement une machine narrative a pu exhiber une structure si serrée par une quantité de liens si (apparemment) réduite. », A. Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga* in AA.VV. *Letteratura italiana, Le Opere* diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995 p. 786, (je traduis).

⁷³⁸ Cette définition de Benedetto Croce implique un jugement de supériorité de ce roman par rapport à l'autre chef-d'oeuvre, le *Mastro don Gesualdo*. (B. Croce, *Giovanni Verga in Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1973, p. 30). Cfr. aussi Daniele Giglioli, *I Malavoglia*, in *Quindici episodi del romanzo italiano*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Bologna, Pendragon, 1999, p. 15.

⁷³⁹ G. Verga, *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1997, p. 266.

⁷⁴⁰ *ibidem*, p. 284.

⁷⁴¹ *ibidem*, p. 278, (je traduis).

⁷⁴² Cfr. G. Ragonese, *L'epilogo dei Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary*, in AA. VV., *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania, 1982, vol. I, p. 284.

les grands événements de l'Histoire qui enlèvent ses membres fondamentaux à ce noyau, le choix du feu narratif interne, du célèbre narrateur choral, amène le lecteur à croire à la fatalité d'un destin. L'hypothétique monde simple et non corrompu, opposé à une modernité aliénatrice, a déjà été atteint par des signes négatifs du progrès (fut-ce par superstition, comme dans l'idée que ce sont les fils du télégraphe qui provoquent la sécheresse) et les valeurs archaïques sont déjà mises en crise: Trezza n'est aucunement un espace mythique⁷⁴³. Il devient remarquable que la fin ne soit pas focalisée sur Alessi et Nunziata, sur la reconstruction du rythme cyclique, mais sur 'Ntoni et sur sa fracture problématique. Ainsi que beaucoup l'ont souligné, seules deux lignes sont consacrées au thème de la recomposition du noyau familial et du retour:

«Comme l'avait dit Alfio Mosca, Alessi avait épousé Nunziata, et avait racheter la maison du néflier.»⁷⁴⁴

La phrase est engloutie dans le rythme du *sommaire* qui succède immédiatement à une lente *scène*, au centre de laquelle on trouve 'Ntoni: l'espace de la fin s'ouvre là où se consomme la crise de ce personnage qu'on pourrait définir comme « étranger à son monde ». Le monde, qui apparaît dans la partie finale de ce roman, est un monde soustrait à toute idéalisation : ce qui s'y dissout, c'est son tout premier noyau, la famille. Et le type de choix stylistique qui représente cette dissolution est remarquable : un détachement net du sommaire à la scène, une coupure – l'imparfait progressif du récit – pour entrer dans le temps de l'histoire : le passé simple de l'événement.

«Un soir tard, le chien se mit à aboyer derrière la porte de la cour, et Alessi lui-même qui alla ouvrir ne reconnut pas 'Ntoni qui revenait son sac sous le bras, tant il était changé, recouvert de poussière et la barbe longue.»⁷⁴⁵

Comme l'a observé Romano Luperini, le recours au passé simple dans le passage du dénouement comporte un abandon de la perspective chorale et sociologique pour se

⁷⁴³ Comme l'affirme, contrairement à une grande partie de la critique (entre autre Romano Luperini), Giuseppe Locastro, dans *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Cosenza, Rubbettino, 2001.

⁷⁴⁴ G. Verga, *I Malavoglia*, *ibidem*, p. 283.

⁷⁴⁵ *ibidem*, p. 285. C'est Luperini qui a fait remarquer le changement de temps verbale et du rythme. Cfr. *Introduzione a I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1988, p. XX et *ibidem Commento*, p. 327.

situer dans le temps de l'action « ponctuelle et historique et donc adaptée à un personnage comme 'Ntoni, le seul qui remette véritablement en cause le rythme de la répétition cyclique». Problématique et critique par rapport au système des valeurs ancestrales, il est le seul à acquérir, grâce au mouvement transgressif, une conscience de l'inévitable fragilité du monde moderne, alors que le milieu qui l'entoure semble demeurer ancré à l'illusion d'un rythme cyclique.

Ainsi, le passage final, depuis son dénouement et jusqu'au dernier et déchirant dialogue entre les deux frères, fait affleurer la dichotomie qui divise le roman entre le refoulement collectif et la prise de conscience autodestructrice, entre la communauté et 'Ntoni, entre le temps cyclique et le temps de l'Histoire.

«Adieu, répéta 'Ntoni. Tu vois bien que j'avais raison de vouloir partir! Je ne puis pas rester ici. Adieu.»⁷⁴⁶

C'est pour avoir compris le profond manque d'authenticité du système que 'Ntoni ne peut rester avec ses frères, dans la maison du néflier qu'ils ont rachetée: le regard critique que le rebelle porte à l'intérieur de ce monde ne peut plus se concilier avec la volonté acharnée de ceux qui veulent encore fermer les yeux. Alessi reconnaît instinctivement, dans le regard de son aîné, une conscience manifestement inconciliable avec sa tentative de reconstruction et de réintégration. Ne pas comprendre les raisons du départ équivaut à manquer la nature profonde de la clôture de ce roman, cela nous obligerait à lire la dernière page en termes de clôture lyrique, sublime⁷⁴⁷ ou symbolique, sans saisir la lacération qui en détermine le sens suspendu et qui, à plusieurs niveaux, en réalise le parcours.

Sous la surface lyrique de l'épilogue⁷⁴⁸, dans lequel 'Ntoni se tient devant la mer de Trezza, c'est encore l'ironie qui marque le texte.

Le verbe *commencer* - répété bien sept reprises - concentre, dans le sens inversé qu'on va devoir lui reconnaître, la lacération qui a structuré tout le roman. Le village re-commence la tromperie de toujours; c'est un progrès qui prépare un "nouveau",

⁷⁴⁶ *ibidem.*, p. 288.

⁷⁴⁷ G. Debenedetti a parlé de «trasfigurazione mitica del personaggio», cfr. *Narrativa naturalista e procedimenti di accumulazione* dans *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp.698-701.

Luperini a, par contre, souligné comme le ton lyrique et symbolique est toujours, chez Verga, un signe du renoncement et de l'échec, cfr. *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989.

⁷⁴⁸ G. Verga, *I Malavoglia*, *ibidem*, pp. 288-289.

s'inspirant des vieilles valeurs de l'utilitarisme et de l'égoïsme; un progrès anti-historique, qui ne cesse d'aller vers la destruction. Le mécanisme de la vie qui se remet en route, chaque jour répétant celui qui le précède, propose à nouveau le motif du flux cyclique de la nature et pourrait offrir l'idée d'une lecture idyllique de la clôture : celle à laquelle il faut tout de suite renoncer.

Il s'agit, là aussi, d'une question de point de vue car l'aporie insoluble proposée par le roman et révélée, pleinement et à plusieurs reprises, à la fin est possible grâce à la puissante focalisation interne mise en oeuvre par Verga. Si le lecteur se place dans l'optique du microcosme de Trezza, le texte le rend complice d'une diabolisation de 'Ntoni rebelle, et sollicite, tout au long de la trame, le partage du mythe archaïque. Quitte ensuite à pousser, dans la page finale, à se solidariser justement avec 'Ntoni et sa conscience, avec la critique au faux mythe. Cette aporie est celle qui ouvre une faille entre le tout du roman et sa fin, et oblige à être constamment en équilibre entre deux lectures différentes, très justement désignées comme «un dénouement qui renie sa trame qui a tenté de toutes les façons d'étrangler son dénouement»⁷⁴⁹.

On ne peut plus opposer une instance constructive à la lecture rétrospective désenchantée qui ne réussit plus à croire aux valeurs battues d'avance : tout est réduit à la nostalgie d'un idéal refusé. Les deux pôles du roman demeurent sans solution.

S'explique alors la centralité de la réplique finale, de la *tag-line* qui déplace encore une fois la focalisation, au moyen du retour de la voix populaire après la pause lyrique :

« Mais le premier à commencer sa journée a été Rocco Spatu. »⁷⁵⁰

Ce sont pour Rocco les dernières heures de la nuit, alors que, mains dans les poches, il se dirige vers chez lui pour se coucher. Le verbe commencer est utilisé une fois de plus pour signifier son contraire. On éclaircit de cette façon tous les signaux d'ouverture qu'inscrivent, dans la clôture, la marque de l'oxymore: le verbe conjugué au passé composé, comme si l'action était en train de commencer et surtout l'aube et le départ, signes stéréotypés d'un recommencement. La phrase finale qui révèle le faux commencement de Rocco démystifie tous les signaux de l'ouverture et du renouveau du temps – qu'il soit cyclique ou non. C'est l'épigraphe tombale qui dénonce le faux

⁷⁴⁹ Je traduis D. Giglioli, *I Malavoglia*, dans AA.VV., *Quindici episodi del romanzo italiano*, par F. Bertoni, D. Giglioli, Bologna, Pendragon, 1999, p. 25.

⁷⁵⁰ *ibidem*, p. 289.

départ de 'Ntoni – accomplissement de tous les funestes éloignements des Malavoglia⁷⁵¹ - et oblige à revenir en arrière dans le texte.

La solution de Rocco – celui qui sans traumatismes a, de façon astucieuse, trouvé la voie de la révolte sociale - constitue la clef de la suspension de sens où le texte laisse son lecteur, paralysé entre la nostalgie à l'égard des valeurs archaïques et leur échec, entre l'impossibilité de l'avènement du progrès et impossibilité de l'ancien.

Dans ce sens, Verga, qui a profondément compris la leçon de Flaubert⁷⁵², l'a même dépassé. Il amène aussi à d'extrêmes conséquences la réflexion sur la dynamique non-téléologique de la littérature et fixe dans la suspension la même vision sombre et involutive des rapports humains et des normes sociales.

Dans un contexte européen plus vaste, des présupposés différents conduisent à des solutions semblables.

Il suffit de penser à ce qu'avait fait un auteur très proche de Flaubert, le Tourgeniev de *Pères et fils* (1861), un roman qui, dès son titre, marque deux lignes parallèles et alternatives de développement et de signification, reconnaissables dans le caractère inconciliable de la voix de Bazarov avec celle de Pavel Petrovič. La polarisation avec laquelle s'identifie le roman lui-même trouve à la fin une très singulière synthèse: aucun vainqueur, mais aussi aucun vaincu.

La tradition ne triomphe pas à travers Arkadij, qui fête ses propres noces et hérite d'un sentiment naïf et sincère de la vie, lui qui avait appris à cacher toute affection et à détruire sans construire. Mais la négation de Bazarov n'est pas vaincue non plus, lui qui jusqu'à la dernière minute se soustrait au réconfort de la religion et qui semble se révolter contre celle-ci même lorsque il reçoit l'extrême-onction que ses parents avaient tant souhaitée : un frisson d'horreur explose dans ses yeux. Bazarov demeure conscient jusqu'au bout de la solitude de sa mort, et c'est exactement à cause de cette conscience qu'il sort de scène comme un géant et non en tant que vaincu. L'image par laquelle le texte se sépare de son lecteur apporte donc un message inachevé, plein d'une admiration pour la force et le stoïcisme de l'être humain qui tend à s'émanciper de toute forme de joug, matériel, intellectuel, idéologique (son tombeau est le seul dans le cimetière que « l'homme ne touche pas et l'animal n'écrase pas »). C'est aussi un message plein

⁷⁵¹ La critique a fait remarquer que tous les départs des Malavoglia aboutissent à une forme de mort.

⁷⁵² Pour les rapports entre la fin de *I Malavoglia* et celle de *Madame Bovary*: G.Ragonese, *L'epilogo dei Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary*, cit.

d'espoir, qui voudrait que la simplicité du paysan ait raison et que quelque chose, au-delà des limites, attende l'humain.

Les derniers mots du texte assurent l'équilibre entre deux instances, le compromis scellé dans l'émouvante toute dernière scène dans laquelle les vieux parents de Bazarov soignent le tombeau de leur fils ; espoir et doute fusionnent dans les mots de la fin. C'est le lecteur qui devra reconnaître la suspension, qui devra reconstruire le chemin des deux fleuves qui se jettent l'un dans l'autre, dont les eaux se mêlent sans laisser de réponse stable, autre que celle de la possibilité.

On pourrait dire en synthèse que le principe qui gouverne ce groupe de textes serait celui du « *Dubito ergo sum* ». La formule de Schoentjes souligne le rapport, dans la littérature du XIX^{ème} siècle, entre la forme ironique et un scepticisme de plus en plus inséparable du positivisme. Le paradoxe ne tient qu'en apparence, car il semblerait qu'un doute généralisé menace toute forme de savoir et de vivre social. Du crédit, la critique est devenue inséparable. À ce même doute, à cette *possibilité* de bouleverser l'axiologie (qui est chose tout à fait différente d'un changement réalisé) on donne le nom d'ironie :

«*Dubito ergo sum*. C'est par le truchement de la raison que l'ironie rejoint la sagesse, et la mise en question permanente qu'elle réalise a été d'autant plus appréciée qu'elle trouvait sa place dans la tradition rationaliste française.»⁷⁵³

Pierre Schoentjes⁷⁵⁴, sur la base d'une distinction qui a été déjà proposée par Douglas C. Muecke, fonde son étude sur l'écart entre ironie verbale et ironie de situation, et fait remarquer que la tradition du premier des deux termes s'oppose à l'histoire toute récente du deuxième, observant que l'ironie pourrait ne pas être dans le texte mais simplement un effet du texte pour avoir mis côte à côte signifiants ou signifiés opposés le signe *plus* à côté du signe *moins*.

Il s'agit donc d'entendre ironie non seulement en tant que figure de l'*elocutio* mais surtout en tant que figure de la *dispositio*. Précisément parce que nous nous intéressons aux modèles de cohérence du texte (car c'est ainsi que nous avons entendu le concept de

⁷⁵³ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, cit., p. 252.

⁷⁵⁴ Schoentjes distingue le plan dialectique (l'ironie socratique, c'est à dire l'organisation du texte sur la base de questions); le plan rhétorique (la figure rhétorique du contraire); le plan dramatique (l'ironie de situation); le plan esthétique (le meta-discours, l'auteur qui juge son ouvrage). Cfr. *ibidem*, pp. 22-27.

clôture) l'organisation du matériel, l'agencement de tous les aspects du texte, au niveau du *plot*, de la focalisation, du temps narratif etc., sont de la plus grande importance.

Ce qui compte dans ce deuxième modèle c'est le fait qu'un équilibre parfait s'impose dans la dernière partie du texte entre deux instances opposées, un équilibre qui change le sens 'diachronique' (développé le long du texte) contre un soudain changement de perspective (voir l'exemple de *I Malavoglia*). Or, si l'on change de perspective, si on met côte à côte signifiés opposés, si l'on joue avec la friction des contraires pour changer le sens, on marque l'organisation du matériel selon un principe ironique.

La sortie en sourdine, propre à une bonne partie du roman réaliste-naturaliste – à partir de la croix d'honneur de Homais - peut acquérir ici une valeur énorme du point de vue du signifié si elle fait exploser le contraste des opposés dans le texte : le poids des pensées de 'Ntoni *versus* le quotidien trivial et concret de Rocco. précisément au moment où la fermeture banale de l'intrigue triomphe, ce modèle, dans l'équilibre des différentes instances, donne un poids énorme à la fin. Celle-ci devient capable de renverser le sens possible (*I Malavoglia*), de ne pas trancher en faveur d'un vainqueur (*Pères et fils*), de laisser place à l'irrésolu, et d'affirmer, éventuellement, un compromis (*Tormento* de Galdòs, 1884⁷⁵⁵). Dans ce deuxième modèle, la fin coïncide avec la présence simultanée, avec une validité ou une négation parallèle des fronts opposés. Ce n'est pas un hasard si un certain nombre de fins qui retomberaient dans ce modèle proposent des questions, plus ou moins rhétoriques (depuis celle de Frédéric, presque une boutade, jusqu'aux questions d'Anna et Lévin ; celle du narrateur dans *Pères et fils* et celles à la fin de *I Promessi Sposi* de Manzoni). Le discours alors doit être lu en tant que écho d'un discours *autre*, secret, implicite.

Cela nous prouverait que ce sont plutôt les **figures de la négation** et du doute qui scellent ce système de clôture. Le deuxième modèle met donc en valeur la synchronie finale des instances en conflit, qui renvoient, en se côtoyant à la figure de l'**ironie**. Il s'agit aussi d'un modèle à clôture **faible** précisément parce que le texte donne une grande liberté aux différentes voix, il ne choisit pas, ne prends pas de position. Si, dans le premier modèle, l'effet de stabilité était fondé sur la somme de données cohérentes et de constantes, dans le deuxième type, la fin offre des informations et des significations en conflit.

⁷⁵⁵ Voir l'analyse de ce roman dans la thèse en italien, p. 220.

Il faut, à ce propos, observer une spécificité de la littérature italienne dans la clôture ironique. Déjà l'analyse du roman de Manzoni – auquel on a renvoyé à plusieurs reprises dans ce travail et d'un point de vue de plus en plus spécifique – devrait avoir montré une sensibilité évidente pour ce genre de solution qui ne permet pas un choix clair entre le *oui* et le *non* à un certain monde de valeurs. D'où la formation de compromis.

La période qui s'étend entre *I Promessi Sposi* (1840) et *I Malavoglia* (1881), en englobant, selon notre analyse, *Mastro Don Gesualdo* (1889), marque le roman italien d'une incapacité à se fermer d'une clef autre que celle de la désillusion ou d'une remise en question critique de tout le système. Et cela n'est pas un hasard si la fin 'forte' (et nullement ironique) de *I Viceré* (1894) reste identifiable avec un compromis ouvertement affirmé: tout changer pour ne rien changer. Ce même *Leitmotiv* qu'on retrouvera incarné, quelques années plus tard, par le personnage de Tancredi dans *Le Guépard* (1957) de Tomasi di Lampedusa. On dirait que le réalisme italien manque de la force de proposition qui anime, au contraire, le naturalisme français (voir les fins symboliquement engagées de *Germinal* aussi bien que du *Docteur Pascal* de Zola). Il est certain que l'Italie, en tant que jeune Nation unifiée, était encore trop lointaine des phénomènes d'industrialisation et d'urbanisation qui constituaient le présupposé du progrès scientifique, ces phénomènes qui en France offraient un terrain fertile pour transférer la méthode expérimentale à l'art, au projet de renouvellement social dont la littérature se voulait médiatrice. En outre, la tradition des différences régionales – ces civilisations encore archaïques, les contextes sociaux et arriérés que la bureaucratie nouvelle d'un Etat centralisé ne saura pas cimenter et introduire dans le système étatique en tant que force positive – cette tradition trouvera expression dans une dénonciation régionaliste qui n'aura pas la force de se transformer en projet.

Dans l'expérience italienne s'impose la volonté de démasquer les faux mythes, la critique reposant sur des structures sociales et culturelles qui existaient auparavant. Il manque cependant une confiance rationnelle dans le progrès, ou même l'illusion d'une amélioration de la condition humaine liée à l'idée du progrès technico-scientifique et la perspective d'une mobilité sociale. Ce n'est pas un hasard si le roman de formation 'à l'italienne' aura des résultats toujours décevants (Renzo, dans *I Promessi Sposi*, mais aussi le parvenu *Gesualdo*), si les fils échouent toujours dans le processus de remise en

question radicale du système des pères (‘Ntoni Malavoglia, mais aussi Filusella dans le roman *L’Eredità* de Pratesi⁷⁵⁶).

Le réalisme italien demeure sur un plan purement idéal, il ne saurait ni ne voudrait se transformer en projet politique : Manzoni avait déjà renoncé au roman comme moyen fort de projet social et il avait en conséquence opté pour le reportage (*La storia della colonna infame*). Avec Verga, De Roberto, Capuana (et Pratesi, De Marchi, Deledda) la condition misérable de l’individu contemporain perd sa spécificité et devient l’image de la condition humaine tout court, en équilibre entre diabolisation du passé et incapacité d’un renouveau, entre critique et regret, entre le *oui* à l’accusation et le *non* au changement.

4.3 L’ ‘ironie’

Comme on l’a déjà fait pour le premier modèle, nous pouvons tenter un schéma qui représente ce deuxième paradigme de la typologie:

| MODELE B | |
|--|--|
| CLOTURE FAIBLE | |
| L’IRONIE | |
| DÉDOUBLÉ | SUSPENDU |
| <i>L’EDUCATION SENTIMENTALE</i> <i>ANNA KARENINE</i> <i>TORMENTO</i> | <i>I MALAVOGLIA</i> <i>PERES ET FILS</i> <i>L’EREDITA’</i> |

Dans le schéma, nous retrouvons les situations qui viennent d’être décrites, c’est-à-dire celles où le texte renonce à une prise de position et détermine des effets de

⁷⁵⁶ Dans le texte italien j’analyse ce roman qui – au coeur de la période vériste – se fait représentant de l’héritage du Manzoni, suspendu entre dénonciation et acceptation. Cf. Mario Pratesi, *L’eredità* (1889), Milano, Bompiani, 1965.

contraste qui confie au destinataire la responsabilité de la clôture herméneutique. Seulement et strictement dans ce sens, des situations à clôture **faible**.

Ces effets se produisent à partir de deux différentes façons d'organiser la matière du discours :

- celle de la fin **dédoublée**, qui offre deux fins distinctes et mises côte à côte, chacune valable et qui, potentiellement, se neutralisent l'une l'autre (avec ceci de spécifique dans Anna Karénine que la bipolarité concerne toute l'intrigue : celle d'Anna et celle de Lévin) ;

- celle de la fin **suspendue** où le dernier passage du texte peut renverser l'ordre des choses, contredire le signifié accumulé jusque-là, ou même proposer explicitement la suspension du sens, le compromis : c'est bien ce qui se passe dans la fin de *Pères et fils*, ainsi que dans la clôture fort 'manzonienne' du roman de Pratesi, *L'Eredità* (1889)⁷⁵⁷.

Dans les deux cas c'est la *dispositio*, la juxtaposition des contraires dans un point spécifique et accentué du texte, selon une technique de montage qu'on a dit ironique, qui impose la suspension du jugement, l'équilibre parfait entre instances en conflit. La synchronie des opposés suspend le sens imposé par le texte et en abandonne la reconstruction au destinataire.

Il est évident que c'est seulement avec ce deuxième modèle que peut s'identifier la tension anti-pédagogique de la littérature, dont la théorie a été élaborée par le laboratoire naturaliste, sans que ce dernier ne parvienne à la mettre en pratique systématiquement. L'étendard d'un certain naturalisme français – renoncer à conclure – mirait une cible erronée : la non-finitude de la forme, la fin-sourdine, le mot d'un dialogue anodin, semblaient confier la narration au *continuum*, à la vie hors le texte. Très peu d'artistes comprirent profondément la valeur de la 'banalité' de la clôture flaubertienne. Les ultimes conséquences du potentiel de son intuition échappèrent à Flaubert lui-même, comme nous avons tenté de le montrer. Et ceci pour des raisons qui sont liées à l'ambiguïté du projet flaubertien, qui voulait un auteur à la fois invisible et omniprésent.

Il aurait été bien différent d'agir sur les structures profondes du texte, celles qui véhiculent le sens, et d'expérimenter ces stratégies d'agencement de la matière du discours qui auraient déterminé la paralysie d'un sens explicite.

⁷⁵⁷ Voir l'analyse de ce roman dans la thèse en italien, p. 235.

5. La lune dans le puits: crise du préjugé téléologique

Cependant, dans l'horizon du naturalisme, l'expérimentation de l'ouverture de la forme reste très vivante et suit des parcours différents. Non seulement parce que la fin est idéalement projetée dans le *continuum* indistinct de la réalité hors du texte, mais aussi car l'intrigue subit un procédé de désagrégation qui vise à neutraliser le principe cause-effet de la narration.

Le soupçon concernant une compréhensibilité naturelle de la réalité, la distance par rapport à la capacité du roman, encore reconnue jusqu'à Balzac, à dessiner des parcours de signification à partir de nos propres vies, s'affirment exactement au moment où (et, paradoxalement *parce que*) en parallèle, le positivisme dans la littérature ouvre des perspectives à l'organisation de la réalité.

Le préjugé téléologique joue un rôle fondamental dans tout cela : ce sont les bases anthropologiques et culturelles occidentales qui sont remises en question – par la culture proto-industrielle, par ses moyens de production et par la division du travail, par le scientisme, le darwinisme et par le XIX^{ème} siècle tout court. De là, le parcours de l'individu apparaît de moins en moins inscrit dans une succession d'évènements signifiants en vue du tout, c'est-à-dire en vue d'une fin dont le sens emplisse tout ce qui précédait, d'un *telos* qui soit le principe d'ordre du *chaos*.

Dans ce sens a encore raison Frank Kermode lorsqu'il affirme que nous n'avons pas arrêté d'attendre la fin et de dépendre du *plot*, du moment qu'on y projette un modèle de compréhension de la réalité qui nous entoure⁷⁵⁸. La fin des livres continue de suppléer à une absence totale d'images de la fin de notre vie et de son sens. Nos projections sur la fin ont pour but d'essayer de voir et de comprendre la structure toute, ce qu'on ne peut pas vraiment faire à partir de notre point de vue limité, toujours au milieu (*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*).

À la fin du XIX^{ème} siècle, cependant, ce n'est pas tant la confiance dans la possibilité du roman d'offrir des modèles de compréhension et d'organisation du réel qui va disparaître, mais plutôt le modèle téléologique en soi. En conséquence, la conclusion narrative est la première à s'effondrer. Petit à petit la forme traditionnelle de l'intrigue sera chavirée.

⁷⁵⁸ C'est toute la thèse de son livre *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford University Press, 1966.

5.1 Une série toujours disponible : l'album

Les intrigues ne seront plus tellement conçues en tant que développement mais, de plus en plus, comme juxtaposition d'épisodes ou cycle éternel : la série ouverte où les épisodes peuvent toujours s'ajouter ou se soustraire ; le cycle fermé dans lequel chaque fin recommence à nouveau le parcours : renoncer aux paradigmes de clôture comme introduction d'un état de permanente crise au cœur du texte; la cohérence formelle telle l'identification avec un principe sériel, c'est-à-dire dans l'éternelle péripétie. Il semblerait que, grâce au module répétitif (oscillation entre un positif et un négatif), le roman soit capable de répondre mieux à une fonction de modèle moderne du monde.

C'est en effet une esthétique que Philippe Hamon a bien reconnue comme 'l'esthétique de l'album' qui traverse les genres littéraires de l'époque. Baudelaire en donne une définition dans la lettre à son éditeur Arsène Houssaye lorsqu'il lui envoie *Les petits poèmes en prose* :

«Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement, Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une *intrigue superflue*. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. (...) J'ai une petite confession à vous faire. C'est en *feuilletant*, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand (...) que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt, d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (...)»⁷⁵⁹

Hamon a souligné une véritable mise en abîme de ce principe structurel dans les toutes premières lignes de *l'Education sentimentale*, lorsque l'on voit « Un jeune homme de dix-huit ans, à longs cheveux et qui tenait un album sous son bras ». Personne

⁷⁵⁹ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal et Poèmes en prose*, Paris, Le club des classiques 1966, p. 327.

ne sait ce qu'est cet album que Frédéric emporte avec lui en rentrant de Paris, mais il nous annonce secrètement la structure du livre, fait de tableaux et de croquis juxtaposés⁷⁶⁰.

Pendant tout le XIX^{ème} siècle, l'archétype romanesque de ce modèle est *Bouvard et Pécuchet* (1881), roman posthume et inachevé, *projet* d'un roman où le renoncement au développement en tant que moteur de l'intrigue en vue d'un *telos* brise tout le système du plot. Et la comicité n'est plus suffisante pour lire un tel renversement (alors que, un siècle plus tôt, c'était bien possible pour le *Tristram Shandy*) mais, à l'inverse, précisément dans la bouffonnerie se concentre un modèle de monde amer et désenchanté, moderne et hyperréaliste. Et il est remarquable et déprimant à la fois que l'expérience n'arrive pas à sa fin, car la conclusion se borne au projet, dans les carnets de travail de Flaubert : tout intérêt perdu pour la vie, aussi bien Bouvard que Pécuchet désirent retourner à «copier comme autrefois»⁷⁶¹. La juxtaposition d'épisodes aurait imposé un retour au début. Le modèle aurait fondu le paradigme encyclopédique avec le paradigme cyclique.

Presque comme si à la confiance dans les sciences positives qui traverse le XIX^{ème} siècle s'opposait un fantasme effrayant – l'hypothèse absurde d'un monde irrationnel, qui ne pourrait jamais être objet d'ordre – *Bouvard et Pécuchet*, on le sait, suggère un projet de division spécialisée du travail qui finit par nier les présupposés mêmes du positivisme, en le transformant dans un stéréotype insignifiant.

Je ne m'arrêterais pas d'avance sur ce texte, car cette même fin qui aurait du couronner un projet ainsi conçu, demeura simplement une intention d'auteur.

Cependant ce vide ne force seulement pas à la paralysie mais permet une réflexion en positif. Lorsqu'on dit que la clôture (niée) aurait couronné le projet, ou même lorsque l'on suppose que c'est le renoncement à la fin en tant que *telos* qui brise le système du plot pour le transformer en catalogue, on met l'accent sur la fonction modélisante de la fin. Grâce à une fin, le roman de Flaubert aurait eu la force d'un modèle et tout ce qui précède cette fin aurait trouvé un sens plein, achevé et non pas seulement potentiel. La clôture en tant que système de cohérence aurait alors été vraiment parfaite.

⁷⁶⁰ A propos de la tentation du "croquis parisien" chez Huysmans cfr. A. Guyaux, *Huysmans et le poème en prose: du récit court au "roman concentré"*, in *J.- K. Huysmans : la modernité d'un anti-moderne : actes du colloque international*, Naples, 7-8 mai 2001, Napoli, Orientale ed., 2003

⁷⁶¹ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Gallimard, 1952, p. 987.

Une analyse attentive des textes montre deux solutions internes au modèle ‘en série’ : d’un côté l’alternance **réitérée** du module⁷⁶² jusqu’à la fin; de l’autre la brusque interruption de la série à la fin.

Dans cette tentative de négation de l’intrigue comme développement, c’est le naturalisme, une fois de plus, qui expérimente une neutralisation de la péripétie avec un excipit - *immutata mutandis* – capable de devenir un nouvel incipit.

Le roman de J.- K. Huysmans *A vau l’eau* qui, d’une certaine manière réalise le projet flaubertien de condamner le développement narratif à une éternelle répétition, en est un excellent exemple. Le texte est bien moins ambitieux que *Bouvard et Pécuchet*, en fait il s’agit presque d’un divertissement, et pourtant l’âpre résignation est la même que celle dont Flaubert scelle l’aventure encyclopédique des deux copistes.

Pas de *plot* pour ce roman, qui se propose plutôt comme un catalogue des occupations d’un cyclothymique. Et cette définition, je crois, en souligne déjà la structure aussi bien que le système de clôture. Le texte est joué sur un principe circulaire, le temps est accentué dans son rythme quotidien («depuis le matin ... ; Enfin la journée s’était terminée ...»⁷⁶³), mais aussi dans l’alternance des saisons : « (...) de père en fils, les Folantin étaient sans le sou; les annales de la famille signalaient (...)»⁷⁶⁴. Et, bizarrement, ce roman, tout en étant si bref, reproduit la structure typique des Annales dans son organisation temporelle. Gagner et perdre sont les éternels mouvements inscrits dans le patrimoine génétique des Folentin. Désir et aboulie⁷⁶⁵. Hypocondrie, cyclothymie, bipolarité : le module structurel tient précisément dans cette alternance de tentation et indifférence, car tout arrive à l’attirer (le travail même, les promenades le long des quais, le tabac, les arrêts chez les bouquinistes, les antiquaires, la littérature et l’art, le théâtre, les bains chauds, la décoration du petit chez soi, les plats du nouveau traiteur, les quelques nouvelles connaissances, la curiosité pour la religion, le sexe...) tous les petits plaisirs du quotidien, dans un élan vital qui évoque l’appétit omnivore et presque mécanique des copistes flaubertiens : ce n’est pas un hasard si Folantin aussi est un copiste professionnel, un fonctionnaire voué à la répétition et à la reproduction de phrases, de lettres, de formules et de mots⁷⁶⁶.

⁷⁶² Je rappelle que j’entends *module* dans le sens d’un mécanisme de fonctionnement interne, à l’échelle du texte.

⁷⁶³ J. – K. Huysmans, *A vau l’eau*, in *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris, G. Crès, 1928, pp. 9-11.

⁷⁶⁴ *ibidem*, p. 11-12.

⁷⁶⁵ *ibidem*, p. 25

⁷⁶⁶ *ibidem*, p. 20

Et pourtant tout finit par le décevoir très rapidement (Paris change, la place Saint-Sulpice ne le soulage plus comme avant ; le nouveau traiteur n'utilise que des restes ; le théâtre sent mauvais presque comme une sauce pourrie ; les gens deviennent des présences insupportables ; le lit d'une femme lui donne la nausée...) : on dirait qu'une ligne encyclopédique 'Bouvard et Pécuchet' traverse le roman. La figure du catalogue demeure la plus fréquente dans la description des lieux, des plats et de leurs ingrédients, des boutiques de bric-à-brac, des bancs des bouquinistes, et même des invités à table⁷⁶⁷.

Mais l'encyclopédie n'a pas vraiment la force d'organiser le monde, d'aider à le comprendre, de le transformer en *savoir*⁷⁶⁸. Au contraire – en ce sens sorte d'accomplissement de *Bouvard et Pécuchet* – l'alternative à la douleur du désir inachevé n'est pas une réalité dont on voudrait s'emparer et qui nous échappe tant elle est riche de sens, mais plutôt une surface, une apparence grotesque, une copie qui inflige l'aboulie mortelle de la répétition :

«La vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui.»⁷⁶⁹

La conclusion est explicite et la seule voie d'issue est l'éternel recommencement. Demain Folentin ira encore à son travail, mais, maintenant qu'on le connaît, on peut le prévoir, s'il fait beau temps, il ne sera pas de mauvaise humeur et aura encore envie de s'extasier en regardant les bateaux sur le fleuve...⁷⁷⁰

5.2 L'interruption thérapeutique

À ce type de conclusion, qui sauve le modèle de la réitération, s'oppose un deuxième type qui impose arbitrairement une interruption au catalogue infini. L'interruption semblerait contredire tout le système au moment même où elle frustre la prolifération de la matière. Une formation de compromis entre la logique du signifié (qui se produit dans

⁷⁶⁷ *ibidem*, p. 50

⁷⁶⁸ Stefano Brugnolo reconnaît au centre de l'écriture de Huysmans le regard du collectionneur (dans *L'impossible alchimia. Saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, Bari, Schena, 1997, p. 141).

Cependant il me semble que le "collectionnisme" de Folentin peut aussi bien être lu par antiphrase par rapport à celui qui sera prôné à des Esseintes. La tentative (explicite dans la figure du catalogue) de donner ordre et structure au monde, perçue comme incohérent, échoue. Il ne reste que la soumission à une forme qui domine le réel: celle du bazar, du bric-à-brac, de la répétition et de la copie.

⁷⁶⁹ Le texte est explicite: la citation est de Schopenhauer, *ibidem*, p. 85.

⁷⁷⁰ *ibidem*, p. 85

le fait d'accumuler les épisodes) et celle du signifiant qui oblige à une conclusion. Ou, pourquoi pas, un compromis entre innovation des modèles et attraction pour la tradition.

Le roman de Jules de Goncourt *Chérie* (1881) est un véritable cas de pastiche dans ce sens. Il s'agit d'un texte connu plus pour son introduction ⁷⁷¹, mais qui demeure intéressant pour notre propos: une succession d'épisodes organisés selon un principe de *variatio* thématique et sans une véritable intrigue. Soudainement cependant et vers la fin, la narration se met à se développer autour du motif de la maladie et vise à la prévisible mort. Le catalogue comme principe d'agencement en alternative à la péripétie est remplacé par un élément qui de la péripétie est le véritable corollaire, c'est-à-dire la crise et son inévitable solution ⁷⁷².

Le conflit entre deux instances opposées est devenu purement formel et le compromis concernant deux tendance esthétiques - celle de l'innovation des modèles romanesques qui se passent de la péripétie et donc, potentiellement, sans fin et celle plus liée à la tradition, dépendante des fins fortes et signifiantes – aboutit non pas à une synthèse mais à une présence simultanée. Dans *Chérie* ce n'est pas la mort qui crée une contradiction mais précisément l'imposition d'une intrigue à la fin d'un discours qui a cherché à la nier.

La *Storia di un burattino* de Collodi est un roman assez intéressant pour ce modèle, avec un schéma narratif conditionné par l'histoire du texte et de sa diffusion. Le 'Pinocchio' paru en revue du 1881 au 1882 se terminait avec la marionnette qui mourait pendue. Ce texte échappe - on en est trop conscient – au *corpus* des romans qui ont fait l'objet de cette étude, et cela pour de nombreuses et diverses raisons, entre autres le fait qu'une idée d'intrigue est beaucoup plus efficace qu'ailleurs. Il est néanmoins vrai que la succession des épisodes pourrait continuer *ad libitum* (la fuite, la rencontre avec le grillon, les pieds brûlés à la cheminée, le théâtre des marionnettes, les pièces d'or offertes par *Mangiafuoco*, la rencontre avec le *Gatto* et la *Volpe*, les assassins...). Quoique un lien de cause-effet soit facilement reconnaissable, le moteur de la narration est celui du catalogue d'aventures. Ainsi, dans sa dernière aventure Pinocchio est pendu

⁷⁷¹ Quant aux ambitions échouées de ce texte, Matilde Serao écrivait: «Vous avez lu *Chérie* de Goncourt, roman et préface; la préface est ambitieuse, le roman est peu de chose. La préface promet beaucoup et le roman n'assure pas.», M. Serao, Préface à *Il romanzo della fanciulla*, dans *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, par Bertacchini, Roma, Studium, 1969, p. 346, (je traduis).

⁷⁷² Dans ce sens, une fois de plus, il faut rappeler que pour Aristote la *catastrophe* était le renversement qui conduisait l'intrigue à son dénouement et à sa fin.

à une branche de chêne par ses assassins. L'histoire se termine précisément parce que le catalogue d'aventures doit se terminer quelque part. Sans aucune valeur métaphorique, détachée de toute signification, la mort continue d'avoir une puissance extrêmement 'clôturante' car elle répond parfaitement à la nécessité formelle d'une interruption. Or, contrairement à ce qui se passe dans *Chérie*, dans la première version du roman de Collodi l'interruption au catalogue n'impose pas une incohérence au système du texte : la mort de Pinocchio est tout juste un autre épisode du catalogue (qui pourrait se remplir d'autres histoires), ce qui est prouvé par le fait que l'auteur put rouvrir le catalogue précisément là où il l'avait interrompu lorsque ses petits lecteurs le lui demandèrent.

Mais pour nous borner au panorama du roman naturaliste, *Pot-Bouille* de Zola représente un remarquable exemple de ce modèle. L'espace clos de l'immeuble bourgeois de la rue de Choiseul est un *setting* parfait : derrière la belle façade, la cour intérieure – royaume des domestiques - fait écho aux intrigues des maîtres et, de même, comme lorsque une fenêtre s'ouvre en face de la nôtre, on peut y reconnaître les morceaux d'une vie, ainsi le *plot* de ce roman de Zola, situé au cœur même du cycle naturaliste, est structurellement ouvert au cumul ou bien à la soustraction des épisodes : les Jossierand, Madame Vuillaume, i Duveyrier, Adèle, et Octave Mouret...

La fin accentue cette ouverture avec la marque du recommencement. Octave et Madame Hédouin viennent de se marier et, comme d'habitude, le samedi soir, ils sont invités chez les Duveyrier avec la bourgeoisie de l'immeuble. L'éternelle répétition est soulignée par les verbes : le chœur des hommes qui *recommença* et, après la musique, le thé, *les mêmes tasses, les mêmes sandwiches*.

«Alors, Octave eut une singulière sensation de recommencement. C'était comme si les deux années vécues par lui, rue de Choiseul, venait de se combler. Sa femme se trouvait là, qui lui souriait, et pourtant rien ne semblait s'être passé dans son existence : aujourd'hui répétait hier, il n'y avait ni arrêt ni dénouement.»⁷⁷³

Et lorsque la soirée s'est terminée et que l'on est dans la cour, les ombres qui cachent les secrets reprochables de cette bourgeoisie, dans le noir, «*ce fut tout*» :

« (...) la vie reprenait son niveau d'indifférence et de bêtise.»⁷⁷⁴

⁷⁷³ E. Zola, *Pot-Bouille*, dans *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1964, t. III, p. 386

⁷⁷⁴ *ibidem*,

Évidemment un hommage à Flaubert, citation explicite de l'inertie du quotidien, qu'on retrouve – bien plus triviale - dans la phrase que la bonne prononcera le lendemain à la fenêtre donnant sur la cour intérieure :

«Julie, les bras nus, tout saignants d'un turbot qu'elle vidait pour le soir, était revenue s'accouder près du valet de chambre. Elle haussa les épaules et conclut par cette réponse philosophique : - Mon Dieu ! Mademoiselle, celle-ci ou celle-là, toutes les baraques se ressemblent. Au jour d'aujourd'hui, qui a fait l'une a fait l'autre. C'est cochon et compagnie.»⁷⁷⁵

Cela serait vraiment le triomphe de la routine, si ce n'était que au cœur de ce dénouement, on découvre un passage qui en modifie le sens.

Octave est déjà dans la cour :

«C'était le passé, et il revit ses amours, toute sa campagne de Paris: les complaisances de cette bonne petite Pichon, son échec auprès de Valérie dont il gardait un agréable souvenir, sa liaison imbécile avec Berte qu'il regrettait comme du temps perdu. Maintenant, il avait fait son affaire, Paris était conquis ; et, galamment, il suivait celle qu'il nommait encore au fond de lui Mme Hédouin , il se baissait pour que la traîne de sa robe ne s'accrochât pas aux tringles des marches.»⁷⁷⁶

C'est le geste quotidien (soulever la traîne de la robe de sa femme) qui marque l'accomplissement d'un parcours. Comme l'a très bien dit Anne Belgrand⁷⁷⁷, l'étranger n'est plus écrasé par le monde dans lequel il apporte un point de vue *autre*, dynamique. Octave Mouret est prêt à investir ailleurs ses énergies créatrices. Dans une réalité que, cependant, il voit bien n'être rien d'autre que routine et répétition.

Circularité et arrêt peuvent s'affirmer simultanément. Progrès et paralysie ne s'annulent pas l'un l'autre.

5.3 La 'synecdoque – litote'

Un dernier schéma nous aide à représenter ce troisième type de clôture et à compléter le modèle typologique qu'on a essayé de reconnaître :

⁷⁷⁵ *ibidem*, p. 386.

⁷⁷⁶ *ibidem*, p. 383.

⁷⁷⁷ A. Belgrand, *Les dénouements dans «Les Rougon-Macquart»*, « Romantisme », vol. 18, 61, 1988, pp. 85-94.

| MODELE C CLOTURE FORTE OU FAIBLE LA SINECDOQUE-LA LITOTE | |
|---|---|
| RÉITÉRÉ | INTERROMPU |
| <i>(BOUVARD ET PECUCHET)</i> <i>À VAU L'EAU</i> <i>TRISTANA</i> | <i>CHÈRIE</i> <i>(LA STORIA DI UN BURATTINO)</i> <i>POT-BOUILLE</i> |

On l'a appelé clôture sérielle car elle fonde sa cohérence sur l'alternance de modules structurels, mais, alors que, dans le premier cas, la figure qui représente le mieux ce paradigme est la **synecdoque** (le tout représenté par une partie), dans le deuxième cas la figure qui peut le mieux interpréter la structure 'clôturante' est la **litote** (la négation de son contraire, la fin qui s'oppose au cumul d'épisodes). Dans le premier cas, le principe structurel est validé jusqu'au bout ; dans le deuxième, on trouve une fracture plus ou moins violente et contradictoire.

Paradoxalement la répétition du cycle (modèle synecdoque) a plus de **force** car elle se propose en tant que modèle cohérent du monde.

L'interruption ('modèle litote'), au contraire, n'a pas un contenu herméneutique très fort : cela arrive car cela doit arriver, à un moment ou à un autre. Précisément comme dans la vie !

Tout comme dans le modèle B le texte n'opte pas pour l'un des deux systèmes et au lieu de faire place à une synthèse, il les laisse cohabiter ou en montre l'opposition sur le seuil de sortie. Le groupe C, pour certains aspects, représente donc une symbiose entre les deux paradigmes précédents, fort et faible, la synthèse contre l'écart.

Il est évident que dans ce dernier modèle, l'aspect formel a occupé toute la place : au moment où un scepticisme herméneutique a bouleversé les contenus, la crise concerne surtout les modèles de représentation du réel.

Et l'on ne peut nier la tentation de voir dans cette dynamique, la projection, au niveau de la forme, d'une conscience quant à la nature artificielle de toute intrigue qui répond toujours au besoin que nous avons du *plot* pour comprendre le monde et la réalité. On y retrouverait le projet d'une représentation plus réaliste qui lutte contre l'inévitable tentation de l'intrigue.

6. Vers la fin : la clôture comme formation de compromis

Après avoir essayé de rendre compréhensible ce complexe système d'équilibre, nous pouvons maintenant formuler une image schématique de cette typologie⁷⁷⁸:

| MODÈLE A CLÔTURE FORTE LA MÉTAPHORE | | | MODELE B CLOTURE FAIBLE L'IRONIE | | MODÈLE C CLOTURE FORTE OU FAIBLE LA SINECDOQUE ET LA LITOTE | |
|---|---|---|--|--|---|---|
| RESOLU | IMPOSÉ | RETARDÉ | DEDOUBLÉ | SUSPENDU | RÉITÉRÉ | INTERROMPU |
| <i>I VICERÉ,</i> <i>GERMINIE</i> <i>LACERTEUX</i> | <i>THERESE RAQUIN,</i> <i>PIERRE ET JEAN,</i> <i>TESS OF THE D'UBERVILLE,</i> <i>IL MARCHESE DI</i> <i>ROCCAVERDINA</i> | <i>MASTRO DON</i> <i>GESUALDO,</i> <i>EFFI BRIEST,</i> <i>LES SOEURS VATARD,</i> <i>(MADAME BOVARY)</i> | <i>L'EDUCATION</i> <i>SENTIMENTALE,</i> <i>ANNA KARENINE,</i> <i>TORMENTO</i> | <i>I MALAVOGLIA,</i> <i>PÈRES ET FILS,</i> <i>L'EREDITA'</i> <i>(IPROMESSI SPOSI)</i> | <i>(BOUVARD ET PECUCHET),</i> <i>À VAU L'EAU,</i> <i>TRISTANA</i> | <i>CHÉRIE,</i> <i>(LA STORIA DI UN</i> <i>BURATTINO),</i> <i>POT-BOUILLE</i> |

On a tâché d'illustrer, par une analyse qui a essayé d'être syntactique et sémantique à la fois, l'opposition des forces en jeu dans les romans : comment cette opposition se développe et comment elle se résout, ceci a été notre propre parcours à l'intérieur de la clôture narrative.

Dans ce processus, la fin (en tant que lieu ultime) a été considérée comme la limite physique au-delà de laquelle la dynamique entre les tendances en opposition ne pourra plus changer.

Le roman réaliste-naturaliste avait cela d'intéressant en tant qu'objet de la recherche : il affichait la volonté de priver la sortie du texte de toute emphase et de toute signification forte.

Cette neutralisation (voir banalisation) du point final a précisément prouvé qu'un effet de clôture dépend beaucoup plus d'un équilibre des forces en jeu que d'une ouverture formelle (comme lorsque Huysmans finit *Les sœurs Vatard* par un dialogue,

⁷⁷⁸ Pour une explication complète du schéma (spécialement en rapport avec les textes qui y apparaissent entre parenthèses voir texte intégral de la thèse en italien, ch. 6.2

ou lorsque Zola fait du commentaire banal un véritable stéréotype etc.), les réactions du destinataire étant beaucoup plus sensibles à cette dynamique qu'à certains stéréotypes afin d'y reconnaître un message ultime.

Des trois paramètres, fin/finition/finalité c'est donc plutôt du côté de la finalité que cette recherche a enquêté. Et si la finalité du texte coïncide avec la tentative d'un équilibre entre ses voix en opposition, le concept de formation de compromis a donc paru central pour la description de ces dynamiques.

Des trois modèles que l'on a identifié, un seul, le premier (modèle A), réalise cet équilibre de manière définitive et immédiate. C'est ce que l'on a appelé '**modèle-métaphore**' où, dans l'immédiateté d'une image terminale le texte résume la victoire d'un seul système de valeur.

Dans le modèle B, le destinataire ne saurait pas trouver d'affirmation immédiate mais, au contraire, le processus qui vise à donner de la signification au texte se prolonge et peut rester suspendu : on l'a appelé '**modèle ironie**' à cause de la coexistence de voix en opposition.

Dans le type C l'opposition entre ces différentes voix se transforme en une véritable structure formelle : il n'est plus question de choix entre systèmes différents, c'est la répétition jusqu'à la fin de l'alternance entre un 'pôle positif et un pôle négatif' (le '**modèle-synecdoque**'), ou bien l'interruption forcée et illusoire (le '**modèle-litote**').

On a essayé d'exprimer ce jeu d'équilibres par un système de figures rhétoriques qui nous ont parues efficaces pour interpréter ce même jeu et incarner les dynamiques.

Ce patrimoine de figures sans doute représente en lui-même un corpus de paradigmes de formation de compromis et s'offre tel un précieux arsenal pour la description et l'organisation de ces phénomènes littéraires.

Ce travail est une proposition pour s'élancer sur cette voie.

APPARTO BIBLIOGRAFICO

Nota all'apparato bibliografico

Come per ogni bibliografia vale anche qui una premessa cautelativa, ovvero l'ammissione di un margine d'arbitrio.

Innanzitutto quanto all'organizzazione del materiale, poiché, ad esempio, compaiono nella bibliografia secondaria anche testi di Cicerone, di Quintiliano etc.

Poi, soprattutto, nella scelta della lingua. Chiarisco perciò che i testi citati sempre nelle edizioni in lingua originale sono quelli in francese e in italiano. Per tutti gli altri testi (sia nella bibliografia primaria che secondaria) si rimanda alla traduzione italiana, quando esistente, con l'indicazione, tra parentesi, della data dell'edizione in lingua originale. Con le poche eccezioni di testi non tradotti o di edizioni particolarmente utili (il testo di *Grandi Speranze*, ad esempio, è citato anche dall'edizione inglese Penguin, dove è possibile leggere un'appendice sul finale originale del romanzo).

Si tratta evidentemente di una bibliografia critica fortemente centrata sulla questione della *clôture* e che pertanto non ha affatto l'ambizione di essere esaustiva quanto ad altri fronti tematici (sulla questione dei rapporti tra realismo e naturalismo, per esempio, o sull'ironia in letteratura; quanto agli autori, poi, essa rimanda soprattutto a contributi che permettono di affrontare i testi sotto il particolare angolo della *clôture*).

Infine, relativamente ai testi: la bibliografia si riferisce a un *corpus* vasto di opere menzionate nella ricerca e che costituiscono il presupposto sul quale la proposta tipologica si è fondata, benché l'analisi si sia di fatto rivolta ad un numero più ristretto di romanzi.

BIBLIOGRAFIA delle OPERE CITATE

APULEIO, *Metamorfosi o l'asino d'oro*, si legge in trad. it., a c. di G. Augello, Torino, Utet, 1980

ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, a c. di R. Ceserani e S. Zatti, 2 voll., Torino, Utet 2000 (ed. or. 1532)

AUSTEN J., *L'abbazia di Northanger*, trad. it. Milano, Mondadori, 2005, (ed. or. 1818)

BALZAC H.,

- *Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976, t. III, (1833)

- *Le père Goriot*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976, t. III, (ed. or. 1835)

- *Le lys dans la vallée*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1978, t. IX, (ed. or. 1836)

BOIARDO, M. M., *Orlando Innamorato*, a c. di R. Bruscaagli, Torino, Einaudi, 1995

CAPUANA L.,

- *Giacinta*, Milano, Mondadori, 1980, (ed. or. 1879)

- *Il marchese di Roccaverdina*, Milano, Mondadori, 1996, (ed. or. 1901)

CHATEAUBRIAND F. R., *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 1988, (ed. or. 1850)

COLLODI C., *Le avventure di Pinocchio*, ed crit. a c. di O. Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983, Pescia, (ed. or. 1881)

CONRAD J., *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, ed. E. Garnett, Bloomsbury, The Nonesuch Press, 1928

CASANOVA G., *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard, 1986 (I ed. integ. postuma, 1960).

CELLINI B., *La vita*, a c. di L. Bellotto, Parma, fond. Pietro Bembo, Guanda, 1996, (ed. or. 1728, composta tra il 1558 e il 1566)

DE CERVANTES M., *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it., Torino, Einaudi, 1994, (ed. or. 1605-1615)

CONRAD J., *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, ed. E. Garnett, Bloomsbury, The Nonesuch Press, 1928

CONSTANT B., *Adolphe*, Paris, Gallimard, 1958, (ed. or. 1816)

DA PONTE L., *Memorie*, Milano, Garzanti, 1976, (ed. or. 1823 -1830)

DEFOE D., *Le avventure di Robinson Crusoe*, trad. it., Torino, Einaudi, 1998, (ed. or. 1719)

DE MARCHI E., *Demetrio Pianelli*, Parma, Guanda, 2000, (ed. or. 1890)

DE ROBERTO F., *I Viceré*, Milano, Mondadori, 1984, (ed. or. 1894)

DICKENS C.,

- *Oliver Twist*, trad. it., Torino, Einaudi, 2005, (ed. or. 1838)

- *Tempi difficili*, trad. it., Einaudi, Torino, 1999 (ed. or. 1854)

- *Grandi speranze*, trad. it. Torino, Einaudi, 1998, (*Great Expectations*, London, Penguin, 1996), (ed. or. 1861)

- *Il nostro comune amico*, trad. it., Torino, Einaudi, 2006, (ed. or. 1865)

DON DE LILLO, *Rumore bianco*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000 (ed. or. 1985)

DOSTOEVSKI F., *Delitto e castigo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993, (ed. or. 1866)

DUMAS A., *Le Comte de Montecristo*, Paris, Gallimard, 1989, (ed. or. 1844-46)

ELIODORO, *Le Etiopiche*, si leggono in trad. it., a c. di A. Colonna, Torino, Utet, 1987

ELIOT G., *Il mulino sulla Floss*, trad. it., Milano, Mondadori, 2004, (ed. or. 1860)

FLAUBERT G.:

- *Madame Bovary*, in *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1951, (ed. or. 1857)
- *Salammbô* in *Œuvres complètes*, par C. Gothot_Mersch et G. Sagnes, Paris, Gallimard, 2001, (ed. or. 1862)
- *L'Education Sentimentale*, in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1952, (ed. or. 1869)
- *Trois contes : Un coeur simple, Sain Julien l'hospitalier, Hérodiade* (ed. or. 1877) in *Œuvres complètes*, par C. Gothot-Mersch et G. Sagnes, Paris, Gallimard, 2001
- *Bouvard et Pécuchet*, in *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, 1952, (ed. or. 1881)
- *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1980, 4 voll
- *Correspondance 1877-1880*, Paris, 1975

FONTANE T., *Effi Briest*, trad. it, Milano, Garzanti, 2002, (ed. or. 1895)

FOSCOLO U., *Ultime lettere di Iacopo Ortis*, in *Opere*, vol. 2, a c. di F. Gavazzeni, Torino, Einaudi, 1994 (ed. or. 1798)

GALDOS PEREZ B.:

- *Tristana*, trad. it. di A. Guarino, con testo a fronte, Marsilio, Venezia, 1991, (ed. or. 1892)
- *La fontana de oro*, in *Novelas Contemporaneas*, Madrid, Turner, 1994, vol. I, (ed. or. 1870)
- *Tormento*, trad. it., Cava d' Tirreni, Marlin, 2006, (ed. or. 1884)

GIANNONE P., *Vita scritta da lui medesimo*, Milano, Feltrinelli, 1960, (ed. or. 1736-1741)

GOLDONI C., *Mémoires de M. Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*, par P. de Roux, Paris, Mercure de France, 2003, (e. or. 1787)

GOZZI C., *Memorie inutili* Milano, a c. di P. Bosisio, Ed Univ. Led, 2006, (ed. or. 1797-1798)

DE GONCOURT E. ET J.:

- *Germinie Lacerteux*, Paris, Libr. Gén. Franç, coll, Livre de Poche, 1990 (ed. or. 1864)
- *Les frères Zemganno*, in *Œuvres complètes*, Paris/Genève, Slatkine, 1986, (ed. or. 1879)
- *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris/Genève, Slatkine, 1986

DE GONCOURT E., *Chérie*, ed. par J. L. Cabanès et P. Hamon, Jaignes, La chasse au snark, 2002, (ed. or. 1881)

JAMES H., *Il giro di vite*, Milano, Garzanti, 2005, (ed. or. 1918)

HARDY T.,

- *Il sindaco di Casterbridge*, trad. it., Milano, Bur, 2000, (ed. or. 1886)
- *Via dalla pazza folla*, trad. it. Milano, Garzanti, 2002, (ed. or. 1874)
- *Tess dei d'Uberville*, trad. it. Milano, Bur, 2001, (ed. or. 1891)

HUGO V,

- *Les Misérables*, Paris, Gallimard, 1951, (ed. or. 1862)
- *Le dernier jour d'un condamné*, Paris, Gallimard, 2000, (ed. or. 1828)

HUYSMANS J. – K. ,

- *Les soeurs Vatarad*, Paris, Union générale d'editions, 1975, (ed. or. 1879)
- *A vau l'eau*, in *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris, G. Crès, 1928, (ed. or. 1882)

DE LACLOS C., *Liaisons dangereuses*, par L. Versini, Paris, Gallimard, 1979 (ed. or. 1782)

LUCIANO, *Vera storia*, si legge in trad. it. a c. di Q. Cataudella, Milano, Bur, 1997

Lazarillo de Tormes, Milano, Garzanti, 1990, (ed. or. 1554)

MANZONI A., *I Promessi sposi*, Milano, Mondadori, 2002, a c. di S. S. Nigro, t. II, (ed. or. 1840)

- MELVILLE H., *Moby Dick*, trad. it., Milano, Mondadori, 2005, (ed. or. 1851)
- MME DE LAFAYETTE, *La Princesse de Clèves*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, (ed. or. 1678)
- DE MONTAIGNE M., *Essais*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1962, (ed. or. 1580-1588-1595)
- MARÍAS J., *Domani nella battaglia pensa a me*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000, (ed. or. 1994)
- DE MAUPASSANT G., *Pierre et Jean*, in *Romans*, Paris, Gallimard, 1987, (ed. or. 1888)
- DE MONTEPIN X., *La porteuse de pain*, Paris, Livre de Poche, 1973, (ed. or. 1884)
- NIEVO I., *Le Confessioni di un Italiano*, a c. di M. Gorra, Milano, Mondadori, 1981.
- PIRANDELLO L., *Il fu Mattia Pascal*, Torino, Einaudi, 1993, (ed. or. 1904)
- PETRONIO, *Satyricon*, si legge in trad. it., a c. di A. Agosti, Milano, Bur, 1998
- PRATESI M., *L'eredità*, Milano, Bompiani, 1965, (ed. or. 1889)
- QUEIRÓS EÇA DE, Il cugino *Basilio*, trad. it., Milano, Mondadori, 1952, (ed. or. 1878)
- QUEVEDO, *Vita del briccone*, trad. it., Milano, Garzanti, 1991, (ed. or. 1626)
- RABELAIS F., *Gargantua*, Paris, Gallimard, 2004, (ed. or. 1532- 1564)
- RADCLIFF A., *I misteri di Udolpho*, trad. it., Milano, Mondadori, 1997, (ed. or. 1794)
- ROTH P.,
- *Pastorale americana*, trad. it., Torino, Einaudi, 2005, (ed. or. 1997)

- *La macchia umana*, trad, it., Torino, Einaudi, 2003, (ed. or. 2000)

ROUSSEAU J.-J.,

- *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, Paris, Bordas, 1988, (ed. or. 1761)

- *Les Confessions*, Imprimerie Nazionale Editions, 1995 (ed. or. 1770)

SARTRE J. P.,

- *La nausée*, in *Oeuvres romanesques*, Paris Gallimard, 1981, (ed. or. 1938)

- *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964

SCOTT FITZGERALD F., *Il grande Gatsby*, trad. it, Milano, Mondadori, 2001, (ed. or. 1925)

STENDHAL,

- *Le rouge et le noir*, Paris, Gallimard, 1999, (ed. or. 1830)

- *Vie d'Henry Brulard*, in *Oeuvres intimes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1982, (ed. or. 1856)

STERNE L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, trad. it., Milano, Mondadori, 2005, (ed. or. 1795-1767)

SUE E., *Les mystères de Paris*, Paris, Nathan, 2004, (ed. or. 1842-1843)

SVEVO I., *La coscienza di Zeno*, Milano, Feltrinelli, 2003, (ed. or. 1923)

TOLSTOJ L.,

- *Guerra e pace*, trad. it., Torino, Einaudi, 1990, (ed. or. 1865-1869)

- *Anna Karenina*, trad. it., Torino, Einaudi, 1993 (ed. or. 1875-1877)

TURGENEV I., *Padri e figli*, trad. it., Torino, Einaudi, 1998 (ed. or. 1862)

VERGA G.,

- *Storia di una capinera*, Milano, Mondadori, 1991, (ed. or. 1869)

- *I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1997, (ed. or. 1881)

- *Mastro don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1992-1993, (ed. or. 1889)

VICO G. B., *Autobiografia*, a c. di F. Nicolini, Bologna, Il Mulino, 1992, (ed. or. 1725)

VIRGILIO, *Eneide*, si legge in trad. ital. A c. di L. Canali, Milano, Mondadori, 2003

VOLTAIRE, *Candide ou de l'optimisme*, Paris, Nathan, 1989, (ed. or. 1759)

ZOLA E.,

- *Thérèse Raquin*, Paris, Pocket, 1991-1998, (ed. or. 1867)

- *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Paris, Gallimard, 1960-1966, (ed. or. 1870-1893)

BIBLIOGRAFIA CRITICA

I. STUDI DI CARATTERE GENERALE

1) Retorica e Linguistica:

ARISTOTELE, *Poetica*, trad. it. a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998.

BARTHES R.,

- *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « Communications », 8, 1966

- *L'ancienne rhétorique. Aide mémoire*, « Communications », 16, 1970, pp. 172-230

BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966

BLAIR H., *Leçons de rhétorique et de belles lettres*. Traduit de l'anglais enrichies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe etc sur les principales questions de littérature, Paris, chez L. Hachette, 1845, voll. I, II (ed. or. 1783).

BOILEAU N., *Arte poetica*, trad. it con testo francese a fronte, Padova, Marsilio, 1995, (Ed. or. 1674)

BRAY R., *Formation de la doctrine classique*, Paris, Nizet, 1983, (Ed. or 1927)

CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, a c. di W. Romani, Bari, laterza, 1978-1979, 2 voll. (Ed or. 1570)

CHAPELAIN J., *De la poésie representative*, Paris, 1887

CICERONE, *De Oratore*, a c. di E. Courbaud, 3 voll., Paris, Les Belles Lettres, 1927; qui si cita dall'edizione italiana Milano, Rizzoli, 1994.

DROZ J. F., *Essai sur l'art oratoire*, Paris, Renouard, 1800

DUMARSAIS, *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, 1988 (Ed. or. 1730)

FONTANIER P., *Les figures du discours*, introd. de G. Genette, Paris, Flammarion, 1977 (Ed. or. 1821-1827)

GENETTE G., *La rhétorique restreinte*, «Communications», 16, 1970, pp. 158-171

KIBEDI VARGA A., *Rhétorique et Littérature. Etudes de structures classiques*, Didier, Paris, 1970

LAMY B., *La rhétorique ou l'art de parler*. Edition critique établie par B. Timmermans, Paris, Puf, 1998 (Ed. or. 1675)

MARMONTEL J. F., *Eléments de littérature*. Ed présentée, établie et annotée par S. Le Menaheze, Paris, Ed. Desjonquères, 2005 (Ed or. 1787)

- MATHIEU CASTELLANI G., *La rhétorique des passions*, Paris, Puf, 2000
- MENINNI F., *Ritratto del sonetto e della canzone*, a c. di C. Carminati, Lecce, Argo, 2002, (Ed. or. 1677)
- (PILET) DE LA MESNARDIERE H.- P., *La poétique* (Réimpression de l'édition de Paris, 1640), Slatkine Reprints, Genève, 1972
- MUZZIOLI F., *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi, 2004
- ORAZIO, *Dell'arte poetica*, si legge con trad. it. e commento di Metastasio in Firenze, Polistampa, 1993
- QUINTILIANO, *Institutio Oratatoria*, si cita dall'ed. it. Torino, Einaudi, 2001
- RAPIN R., *Reflexions sur la poétique d'aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* MDCLXXIV, Riproduzione dell'ed. Muguet 1674 PARIS/GENÈVE, MINARD/DROZ 1970
- RETHORICA AD HERENNIUM, si cita dall'edizione italiana Milano, Anonima Notari, 1931
- TROWBRIDGE H., *Aristotle and the New Criticism*, Sewanee review, n. LII, 1944, pp.537- 555
- VALESIO P., *Ascoltare il silenzio*, Bologna, il Mulino, 1986
- WEINBERG B. (a c. di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, trad. it., Bari, Laterza, 1970, II. Voll. (Ed. or. 1961)
- 2) Poetica e teoria letteraria:**
- AA.VV., *L'Analisi del racconto*, trad. it. Milano, Bompiani, 1965
- ARRIVÉ M., *La sémiotique littéraire*, dans *Sémiotique: l'école de Paris*, textes réunis par J.-C. Coquet, Paris, Hachette, 1982
- ASOR ROSA A., *La storia del romanzo «italiano»? Naturalmente, una storia «anomala»*, in *Il Romanzo*, vol. III, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, (Ed. or. 1975).
- BATTISTINI A.,
 - *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 1990.
 - *In quella parte del libro della mia memoria*, Padova, Marsilio 2003
- BONHEIM H., *The narrative modes – techniques of the short story*, Cambridge, D.S. Brewer, 1986

BOOTH W., *Retorica della narrativa*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1996, (Ed. or. 1961)

BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992

BROOKS P.,

- *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1995 (ed. or. 1984).

- *L'immaginazione melodrammatica*, trad. it., Parma, Pratiche, 1985 (Ed. or. 1976)

CABANES J.-L., G. LARROUX, *Critique et théorie littéraire en France (1800-2000)*, Belin, 2005

CHARLES M., *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

COMPAGNON A., *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998

COUÉGNAS D., *Dalla Bibliothèque bleue a James Bond: mutamento e continuità nell'industria narrativa*, in *Il romanzo*, vol. II, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

CURTIUS E. R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, la Nuova Italia, 1992, (Ed. or. 1948)

D'INTINO F., *L'autobiografia moderna, storia, forme e problemi*, Roma, Bulzoni, 1998

DUMASY L. (a c. di) *La querelle du roman feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, 1999

DUSSUD O., *Aspects de l'ironie dans la littérature romanesque*, «Etudes de langues et littérature française», 66, 1995, pp. 192-205

ECO U.,

- *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979

- *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, Firenze, La Nuova Italia, 1979

- *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962

- *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

EIKHENBAUM B., *La teoria del metodo formale*, in *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, trad. it. Torino, Einaudi, 1968, (Ed. or. 1966)

FERRARIS M., *Mimica. Lutto e autobiografia da Agostino a Heidegger*, Milano, Bompiani, 1992

FIorentino F., *L'ambizione: «Il rosso e il nero»*, in *Il Romanzo*, vol. I, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

FORSTER E. M., *Aspetti del romanzo*, Milano, Garzanti, 2000, (Ed. or. 1927)

FRIEDMAN A., *The Turn of the Novel*, New York/London, Oxford University Press, 1966

FRYE N., trad. it. *Anatomia della critica. Quattro saggi*; Torino, Einaudi, 1969, (Ed. or. 1957)

FUSILLO M., *Fra epica e romanzo*, in *Il Romanzo*, vol. II, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

GENETTE G.,

- *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972

- *Seuils*, Paris, Seuil, 1987

GIRALDI CINZIO G. B., *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, a c. di L. Benedetti, G. Monorchio, E. Musacchio, Bologna, Millennium, 2000 (Ed. or. Venezia, 1554)

GIRARD R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961

GRAVERINI L., KEULEN W., BARCHIESI A., *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*, Roma, Carocci, 2006

HAMON P.,

- *Un discours contraint*, Poétique, 16, 1973, pp. 411-445, trad. it. *Un discorso condizionato*, in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma-Lucca, 1977;

- *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981 ;

- *Texte et idéologie*, Paris, Puf, 1984.

HENTSCH T., *Raconter et mourir*, Rosny-sous-Bois, Breal, 2002

JAUSS H. R., *Estetica della ricezione*, trad. it., Napoli, Guida, 1988, (Ed. or. 1975)

KUNDERA M., *L'arte del romanzo*, trad. it., Milano, Adelphi, 1988, (Ed. or. 1986).

ISER W., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1987, (Ed. or. 1978)

IZZO C., *La morte dell'idolo*, Milano, Nuova Accademia, 1960

LEJEUNE P., *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1998

LOTMAN J. M., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1993, (Ed. or. 1992-2000)

LUKACS G.,

- *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, (Ed. orig. 1920);

- *Narrare o descrivere?*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it., Torino, Einaudi, 1964 (Ed. or. 1948);

- *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970, (Ed. or. 1955)

MADSEN P., *Poétiques de contradictions*, in D'Arco Silvio Avalle etc., *Essais de la théorie du texte*, Paris, Ed. Galilée, 1973

MAGRIS C., *E' pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in *Il Romanzo*, vol.I, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

MANZONI A.,

- *Lettera a Monsieur Chauvet* (1820), si legge in *Scritti di teoria letteraria* a c. di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981;

- *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1830), si legge in *Scritti di teoria letteraria* a c. di A. Sozzi Casanova, Milano, Rizzoli, 1981

MARMONTEL J. F., *Essai sur les romans considérés du côté moral*, in *Oeuvres complètes*, tomo III, 1ere partie, Genève, Slatkine, 1968, pp. 559-596, (Ed. or. 1799)

MITTERAND H., *Le discours du roman*, Paris, Puf, 1980

MORETTI F., *Il secolo serio*, in *Il Romanzo*, vol I, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001.

ORLANDO F.,

- *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Einaudi 1990 (I ed.1971);

- *Lettura freudiana della Phèdre*, Torino, Einaudi, 1971;

- *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, 1987;

- *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993-1994;

- *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il Romanzo*, vol. I, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi 2001

PAVEL T., *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in *Il romanzo*, vol. II., a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

PERRON P., *Introduction: A. J. Greimas, «New Literary History»*, vol. 20, n. 3, *Greimassian Semiotics* (Spring 1989), 523-538

PIGNA G. B., *I Romanzi*, libro I, a c. di S. Ritrovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997, (Ed. or. Venezia, Valgrisi, 1554)

PREVOST J., *Problèmes du roman : soixante-deux études publiées sous la direction de Jean Prévost*, Bruxelles, Le Carrefour, 1945

QUEFFLELEC L., *Le roman-feuilleton français au XIXème siècle*, Paris, Puf, 1989

RAIMOND M., *Le roman*, Paris, Colin, 1988

RICOEUR P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985

ROUSSET J., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962

SANGUINETI E., *Satyricon*, in *Il Romanzo*, vol. II, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

SARLO B., *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in *Il Romanzo*, vol. II, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

SCHRODE MOGER A., *Working out of frame(d) works: a study of the structural frame in stories by Maupassant, Balzac, Barbey and Conrad*, PhD Dissertation, Yale University, 1980

SERTOLI G., *Vita e opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, in *Il Romanzo*, vol. II, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

SITI W., *Il romanzo sotto accusa*, in *Il Romanzo*, vol. I, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001

SPITZER L., *L'effet de sourdine dans le style classique : Racine*, in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970 (Ed. or. 1948)

TATE A., *Techniques of fiction*, «Sewanee Review», LII, 1944, pp. 210-225

THIBAUDET A., *Le liseur de romans*, Paris, Crès, 1925 (trad. it. *Il lettore di romanzi*, a c. di F. bertoni, Napoli, Liguori, 2000)

TODOROV T.,

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris Seuil, 1970;

- *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971

TOMASEVSKIJ B., *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, trad. it. Torino, Einaudi, 1968 (Ed. or. 1966)

TORTONESE P.,

- *La vie extérieure. Essai sur l'oeuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1995 ;

- *I misteri di Parigi*, in *Il Romanzo*, vol. II, a c. di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001.

TRAMMEL R. L., M. G. GARCIA, *Structural Ambiguity in French*, «The French Review», vol 48, No 1 (Oct, 1974), pp. 30-39

VANNUCCINI V. e PREDAZZI F., *Piccolo viaggio nell'anima tedesca*, Milano, Feltrinelli, 2005

3) Studi sull'ironia in letteratura:

ALLEMAN B., *De l'ironie en tant que principe littéraire*, «Poétique», 36, 1978, pp. 385-97

BECKER C., DUFIEF A. S., CABANES J. L., (sous la dir. de), *Ironies et inventions naturalistes*, Paris, Université de Paris X, 2002

BOOTH W. C., *A rhetoric of irony*, Chicago University Press, 1974

HAMON P.,
- *Analyser l'ironie*, dans *Discours et pouvoir*, textes réunis par R. Chambers, Michigan University Press, 1982, 165-175 ;
- *Ironie*, dans grand atlas des littératures, encycl. universalis, 1990, 56-57 ;
- *L'humour, autrement*, n. special 131, sep 1992 ;
- *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996

SCHOENTJES P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001

VOISIN FOUGERE M.A., *L'ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Champion, 2001

4) Studi sul realismo e sul naturalismo:

AUERBACH E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000, (Ed. or. 1946)

BAGULEY D., *Le Naturalisme et ses genres*, Paris, Nathan, 1995

BARTHES R., BERSANI L., HAMON PH., RIFFATERRE M., etc, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

BARTHES R., *S/Z*, Paris, Seuil 1970

BECKER C., *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992

BORLENGHI A., (a c. di) *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento* Milano Napoli, Ricciardi, 1962

BRUNETIERE F., *Le Roman Naturaliste*, Paris, Calman-Levy, 1893

CHEVREL Y., *Le naturalisme*, Paris, Puf, 1982

COLIN R. P., *Zola Renégats et Alliés. La République naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988

COMPAGNON A., *La Troisième République des Lettres, De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983

DUBOIS J.,
- *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*, «Poétique», n. 16, 1973, pp. 491-498
- *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000

DUMESNIL R., *Le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, del Duca, 1955

DEBENEDETTI G., *Narrativa naturalista e procedimenti di accumulazione in Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 698-701

DE GONCOURT E. (ET J.),

- *Préface à la première édition*, in *Germinie Lacerteux*, Paris, Livre de Poche, 1990
- *Préface*, in *Chérie*, ed. par J. L. Cabanès et P. Hamon, Jaignes, La chasse au snark, 2002

HAMON P.,

- *Note sur un dispositif naturaliste*, in *Le Naturalisme*, Colloque international de Cerisy la Salle, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, pp. 101-119 ;
- *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983;

HEMMINGS F. W. J., *The age of Realism*, Atlantic , Humanities Press, 1974

HURET J., 1891, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982, (Ed. or. 1891)

LARROUX G., *Le réalisme. Eléments de critique, d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan, 1995

LUKÀCS G., *Saggi sul realismo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, (Ed. or. 1946)

DE MAUPASSANT G., *Le Roman (Préface à Pierre et Jean)* in *Romans*, Paris, Gallimard, 1987 (Ed. or. 1888)

MITTERAND M., *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon* Paris, Puf, 1994

VON MOLNAR G., *Iconic Closure and narrative Opening in Lessing, Kant, Goethe, and Novalis*, «Historical Reflections», 1992, vol. 18, n.3, pp. 95- 110

MOORE O. H., *The naturalism of Alphonse Daudet*, «Modern Philology», vol. 14, no 3 (Jul 1916) 157-172

PELLINI P.,

- *Naturalismo e verismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1998;
- *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

«Poétique», n. 16, 1973, *Le discours réaliste*.

PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1995 (ed. or. postuma 1954)

RAIMOND M., *La crise du Roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, Corti, 1985.

SALVAN A. J., *L'essence du réalisme français*, «Comparative Literature», vol. 3, No 3, *A Symposium on Realism* (summer 1951) pp. 218-233

SPINAZZOLA V., *Verismo e positivismo*, Milano, Arcipelago, 1993

THOREL-CAILLETEAU S., *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont de Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994

TORTONESE P., «*De la description*»: Zola, *l'homme et les choses*, in *Les lieux du réalisme. Pour Philippe Hamon*, par A. Pagès, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 77-86

WELLEK W., *The Concept of Realism in Literary Scholarship*, in *Concepts of Criticism*, Yale University Press, 1963

ZOLA E.,

- *Le Roman expérimental*, Garnier Flammarion, Paris, 1971 (Ed. or. 1880)

- *Les romanciers naturalistes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Cercle du livre précieux, 1968 (ed. or. 1891)

II. STUDI SULLA CLÔTURE

1) Studi sui finali e sulla clôtura:

ADAMO G., *Twentieth-Century Recent Theories on Beginnings and Endings of Novels in Beginnings/Endings/Beginnings*, par. D. Cervini, «Annali d'Italianistica», vol. 18, 2000

ARMSTRONG N., *Character, Cloture, and Impressionist Fiction*, «Criticism», 1977, vol. XIX, n. 4, p. 317-337

ARRIVE M., *La sémiotique littéraire*, in *Sémiotique: l'école de Paris*, textes réunis par J.-C. Coquet, Paris, Hachette, 1982, pp. 127-150

Beginnings/Endings/Beginnings, Ed. D. Cervini, «Annali d'Italianistica», vol. 18, 2000

BENJAMIN W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, trad. it., Torino, Einaudi, 1996 (Ed. or. 1962).

BRULOTTE G., *La fin promise ou la fin dans les narrations brèves*, in *Brièveté et écriture*, Colloque Internationale, La licorne, vol. 21, 1991, pp. 281-288

CALVINO I., *Cominciare e finire*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1955, II, pp. 734-753.

CHEVILLOT F., *La réouverture du texte: Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert*, Saratoga (Calif.), Anma Libri, 1993.

Concept of Closure, «Yale French Studies», special issue, n. 67, 1984.

COLETTI V., *Dall'inizio alla fine: percorso didattico attraverso il romanzo*, in *Il linguaggio degli inizi* a c. di G.P. Caprettini e R. Eugeni, Torino, Il Segnalibro, 1998.

CHRETIEN M., *De Finibus*, «Cahiers victoriens et éduardiens», vol. 38, 1993, pp. 17- 29.

Le dénouement romanesque du XII au XVIII siècle, Ed. par C. Piau-Gillot, Septième colloque international SATOR, (soc. Analyse de la topique romanesque), Paris-Orsay, 1993.

DEBRAY GENETTE R., *Comment faire une fin*, in *Métamorphose du récit*, Paris, Seuil, 1988

DIONNE H., *Points de chute, points de fuite. Rupture chapitrée et ponctuation*, in *La ponctuation*, textes réunis et présentés par Jacques Dürrenmatt, Poitiers, La Licorne, 2000, pp.261-289

DUCHET C., TOURNIER I., (textes réunis par) *Genèses des fins. De Balzac à Beckett. De Michelet à Ponge*, Presse Univ. De Vincennes, 1996.

FAJARDO S. J., *Closure in Don Quixote I : A Reader's Canon*, «Cervantes», 1994, vol. 14, 1, pp. 41-60

FARCY G.-D., *Clôture* in *Lexique de la critique*, Paris, Puf, 1991.

FERRONI G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996.

FUSILLO M., *How Novels End: Some Patterns of Closure in Ancient Narrative*, in *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Eds. D. H. Roberts, F. M. Dunn. D. Fowler, Princeton, Princeton University Press, 1997

FRANKLIN S., *Novels Without End: Notes on Eugene Onegin and "Dead Souls"*, «Modern Language Review», 1984, vol. 79, n. 2, pp. 372-383

GAGGI F., *Narrare la fine. Il tempo dell'epilogo*, «Intersezioni», XVIII, n. 3, dicembre 1998

GERLACH J., *Closure in Henry James's Short Fiction*, «Journal of Narrative Technique», 1984, vol. 14, n. 1, pp. 60-67

GOZZI R., *Seeking Closure*, «ETC», Fall 2003, pp. 295-297

GREENBERG V., *The Resistance of Effi Briest: an (Un)told Tale*, «Publications of MLA», 1988, Oct, 103 (5), pp. 770-782

GREIMAS A. J.- COURTES J., *Clôture*, in *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979

GRIVEL C., *Le début de l'histoire e La clôture du roman* in *Production de l'intérêt romanesque*, The Hague, Mouton, 1973

GUERIN C., *Rhétorique de l'épilogue. Normes et déviations rhétoriques dans les péroraisons judiciaires cicéroniennes*, Maitrise de Lettres, Université Paris XII- Créteil, juin 2000, (Coll. ENS, ULM, 2000-17)

GUJ L., "Quale storia laggiù attende la fine?" *The Lettore's Successful Quest in Calvino's Se una notte d'inverno un viaggiatore*, «Italian Quarterly», 1989, vol. 30, iss. 115-116, pp. 65-71.

HAMM J.-J., *Le dénouement de «Rouge et Noir». Un parvenu qui ne parvient à rien*, «Stendhal Club», 67, 1975, pp. 250-266

HAMON P., *Clausules*, «Poétique», 24, 1975, pp. 495-526

HARDY B., *The relationship of Beginning and End in George Eliot's Fiction*, «Cahiers Victoriens et Eduardiens», 1987, n. 26, pp. 7-19.

HERRNSTEIN SMITH B., *Poetic Closure*, Chicago/London Chicago University Press, 1968.

HILLIS MILLER J., *The Problematic of Ending in Narrative*, «Nineteenth-Century Fiction», Special Issue: *Narrative Endings*, University of California Press, vol. 33-1, June 1978, pp. 3-7.

INTONTI V., “*Satysfying but not final*”: *fenomenologia della fine e “fine” dei romanzi modernisti*, in *La fine del racconto*, a c. di M. Streiff Moretti, Ed. Scientifiche italiane, Univ. Perugia 1991, pp. 35-50.

IZZO A., “*Al fin trarre l’impresa*”. *Prassi di chiusura narrativa e ideologia del tempo nell’ “Orlando furioso”*, «Strumenti Critici», 2/2005.

JAGENORF Z., *The happy end of comedy. Jonon, Moliere and Shakespeare*, Newark, Univ. Of Delaware Press. Londn and Toronto Univ. Presses, 1984

KERMODE F., *Il senso di una fine*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1972, (Ed. or. 1966)

KOTIN MORTIMER A.,

- *Narrative Finality*, in *Studies in 20th century Literature*, 1981, iss. 2, pp. 175-195.

- *Narrative Closure and the Paradigm of Self-Knowledge in La Princesse de Clèves*, «Style», 1983, vol. 17, n. 2, pp. 181-195.

- *Problems of Closure in Balzac's Stories*, «French Forum», 1985, vol. 10, n. 1, pp. 20-39.

- *La clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985

KRESS N., *Beginnings, Middles & Ends. How to get your stories to a roaring start, keep them right and crisp throughout, and end them with a wallop.* Cincinnati Ohio, Writers's Digest Books, 1993

KRISTEVA J., *Le texte clos*, «Langages» 12, déc. 1968, pp. 103-125

LARROUX G.,

- *Le mot de la fin*, Paris, Nathan, 1985 ;

- *Avec ou sans postafce: sur un lieu textuel de rencontre*, in «Texte et idéologie», Ottawa, Carleton University Press, 1987, pp. 229-248 ;

- *Mise en cadre et clausularité*, «Poétique», 98, avril, 1994, pp. 247-253.

LEJEUNE P., *Comment finissent les journaux*, in P. Lejeune, C. Viollet, *Genèse du “Je”*. *Manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS Editions, 2000

LOTMAN J. M.–USPENSKIJ B., *Valore modellizzante dei concetti di "fine" e "inizio"*, in *Tipologie della cultura*, trad. it., Milano, Bompiani, 1995, (Ed. or. 1970)

MARGOLIS J., *Opening the Closure and Vice Versa*, «Bucknell Review», 1987, vol. 30, n. 2, pp. 34-44.

MILLER D. A.,

- *Narrative and its Discontents*, Princeton N. J., Princeton University Press, 1981.

- *Balzac's Illusions Lost and Found*, «Yale French Studies», n. 67, 1984;

- *Closure and narrative Danger*, in *Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*, Ed. By R. Clark, New York, St. Martin's Press, London, Macmillian, 1991, pp. 67-82.

MOORE R. G., *No Death, No Closure: the Open Ending of Quevedo's Buscón*, «Romance Languages Annual», 1994, 6, pp. 539-545

MOREL M., *Du fragment, du tout et de la clôture: réflexions sur quelques stratégies artistiques contemporaines*, «Anglophonia/Caliban», 5, 1999, pp. 19-33.

MORIER H., art. *Clausule*, in *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, P.U.F., 1961

Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames, Ed B. Richardson, Ohio State University, 2002

«Nineteenth-Century Fiction», Special Issue: *Narrative Endings*, Berkeley, University of California Press, vol. 33, n. 1, June 1978

Le point final, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par A. Montandon, Publication de la Faculté des Lettres et sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984

RABATE M., *La "fin du roman" et les fins des romans*, « Etudes anglaises » 36, 2-3, 1983, pp. 197-212

RICHARDS D. H., *Fable's end: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1974

ROSEN A., *Dislocating the End. Climax, Closure and Invention of Genre*, Lang Publishing, New York 2001

SALAT P., *La fin de l'Eneide*, in *Le point final*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par A. Montandon, Publication de la Faculté des Lettres et sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, pp. 11-18

SICHEL L. , *Chute, dénouement, retournement. Etude de la clôture narrative dans des nouvelles françaises, anglaises et américaines. 1840-1940*, Maitrise de littérature comparée sous la direction de Yves Chevrel, à Paris IV, 1995-1996

TAHA I. , *Semiotics of Ending and Closure: Post-ending Activity of the Reader*, «Semiotica» 138 – 1/4 (2002), p.259-277

TORGOVNICK M.,

- *Closure in the Novel*, Princeton, Princeton University Press 1981.

- *Closure and the Victorian Novel*, 1986, «The Victorian Newsletter», 1987, vol. 71, pp. 4-6.

WELSH A., *Opening and Closing Les Misérables*, «Nineteenth Century Fiction», June 1978, vol 33, n. 1, Special issue: Narrative Endings, pp. 8-23

2) Studi sull'incipit :

ARAGON L., *Je n'ai jamais appris à écrire, ou les incipit*, Genève, Skira, 1969

BARTHES R., *Par où commencer*, «Poétique», 1, 1970, pp. 3-9

BENNET J., *Beginning and Ending: a Bibliography*, «Style», 10, 2, 1976, pp. 184-188

BROMBERT V., *Opening signals in Narrative*, «New Literary History», XI, no 3, 1980, pp. 489-502

CAPRETTINI G. P., EUGENI R., a c. di, *Il linguaggio degli inizi*, Torino, Il Segnalibro, 1988

DEL LUNGO A.,

- *Modelli di incipit nel romanzo realista francese dell'Ottocento*, «Micromégas», XVII-3, 1990

- *Pour une poétique de l'incipit*, «Poétique», 94, 1993, 131-152

- *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003

MORHANGE J.-L., *Incipit narratifs. L'entrée du lecteur dans l'univers de la fiction*, «Poétique», 104, 1995, pp. 387-410

NUTTAL A. D., *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1992

REUTER Y., *L'ouverture du texte : réalisme et transtextualité, e Le début de « Bel-ami » de Maupassant*, in *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991

ROUSSET J., *Leur yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1981

TRAVERSETTI B., ANDREANI S., *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino, Nuova ERI, 1988

USPENSKI B., *Poétique de la composition*, «Poétique», 3, 1972, pp. 124-134

ZANELLI QUARANTINI F., *Sur deux incipit flaubertiens*, «Revue des Lettres Modernes» (Monographie Flabert 3), 1988

III. STUDI SUGLI AUTORI E SULLE LORO OPERE

C. Dickens:

KUCICH J., *Action in the Dickens Ending: Bleak House and Great Expectations*, «Nineteenth Century Fiction», June 1978, vol 33, n. 1, Special issue: Narrative Endings, pp.88-109

LEICH T., *Closure and Teleology in Dickens*, «Studies in the Novel», 1986 summer, 18 (2), pp. 143-156

RON M., *Autobiographical Narration and Formal Closure in Great Expectations*, «The Hebrew University Studies in Literature», 1977, vol. 5, n. 1, pp. 37-66

STEIN R. A., *Repetitions During Pip's Closure*, «Dickens Studies Annual», 1992, vol. 21, pp. 143-156

F. De Roberto:

CACCIAGLIA N., *Il ne varietur nella politica di Consalvo Uzeda*, in *Gli inganni del romanzo: "I Viceré" tra storia e finzione letteraria: atti*, Congresso celebrativo del centenario dei "Viceré", Catania, 23-26 marzo 1994, Catania, Fondazione Vrega, 1998, pp. 211 sgg.

MADRIGNANI C. A., Introduzione a F. De Roberto, *I Viceré*, Milano, Mondadori, 1984

SPINAZZOLA V.,

- *Federico De Roberto e il Verismo*, Milano, Feltrinelli, 1961;

- *Il romanzo antistorico*, Roma ed. riuniti 1990

G. Flaubert:

BASCELLI L., *Flaubert and the Brother Goncourt*, «Nineteenth-Century French Studies», 1977, vol. 5, n. 3-4, pp. 277-295

BLAIKNER-HOHENWART G., *Madame Bovary et l'imparfait*, «Modern Sprachen», 1994, vol 38, n2, pp. 66-76.

BROMBERT V.,

- *L'Education sentimentale: articulation et polyvalence*, in *La production du sens chez Flaubert*, Colloque de Cerisy, Paris, Union générale d'editions, 10/18, 1975, pp. 55-69 ;

- «*L'educazione sentimentale*»: profanazione e persistenza dei sogni, in *I romanzi di Flaubert*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 135-197

CAMPION P., *Le piège de l'ironie dans le système narratif de Madame Bovary*, «Revue d'histoire littéraire», 1992, vol 92, n5, pp. 863-874.

COGNY P., *Un roman clos*, in *L'Education sentimentale de Flaubert, Le monde en creux*, Paris, Larousse, 1975

CROUZET M.,

- *Ecce Homais*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1989, n.5, pp. 980-1014

- *Le style épique dans Madame Bovary*, «Europe», 1969, n 47, 485-487, pp. 151-169

DORD-CROUSLE S., *Bouvard et Pécuchet de Flaubert, une « emcyclopédie critique en farce »*, Paris, Belin, 2000

DUSSUD O., *Aspects de l'ironie dans la littérature romanesque*, «Etudes de langues et littérature française», 1995, n. 66, pp. 192-205

FALCONER G., *L'effet parodie chez Flaubert*, «Etudes littéraires», 1986, vol 19, issue 1, pp. 103-124

FAMBROUGH P., *The ironies of Flaubert's free indirect discourse*, West Virginia University Philological Paper, 1987, n. 33, pp. 10-15

GANS E., *Madame Bovary, The End of Romance*, Twayne Publisher, Boston, 1989

GOTHOT-MERSCH C., *De Madame Bovary à Bouvard et Pécuchet. La parole des personnages dans les romans de Flaubert*, «Revue d'histoire de la France», 1981, n. 4-5, pp. 543-562

GREEN A., *La fin de Salambô*, in *Ideology and Religion in French Literature : Essays in Honor of Brian Juden*, Comberly, Surrey: Porphirogenitus, 1989, pp. 165-172

HASUMI M., *Ambivalence flaubertienne de l'ouvert et du clos*, «Cahiers de l'association internationale d'études françaises», 1971, vol. 23, p. 261 sgg.

HUSS R., *Nature, Final Causality and Anthropocentrism in Flaubert*, «French Studies», XXXIII, 1979

IPPOLITO C., *Critique du positivisme et fictions d'un gai savoir dans Bouvard et Pécuchet*, «Romanic Review», Jan-Mar 2000, vol. 91 iss. 1-2, pp. 61

OLDS C., *Flaubert's Dis/En Cloture*, «French Forum», 1988, vol 13, iss q, p. 57-68

PHILIPPOT P., *La casquette de Charles Bovary ou le chef-d'œuvre inconnu de l'autolâtrie bourgeoise*, «Les Lettres Romanes », 1994, vol 48, n 3-4, pp. 219-236

ROLLINS Y. B., *Madame Bovary et Effi Briest : du symbole au mythe*, «Stanford French Review», spring 1981, vol 5 iss 1, pp. 107-119

SARTRE J. P. , *Notes sur Madame Bovary*, «L'ARC», 1980, 79, pp. 38-43

WHYTE P., *Téléologie et Ironie. Techniques de la cloture chez Flaubert*, in *Le point final*, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par A. Montandon, Publication de la Faculté des Lettres et sciences humaines, Clermont-Ferrand, 1984, pp. 87-99

La Production du sens chez Flaubert, Actes Cerisy-La Salle, dir. C. Gotoh-Mersch, Caen, 1975

B. P. Galdós:

GALEOTTA V., *Tristana: le forme dell'ambiguità*, in B. P. Galdós, *Tristana*, Venezia, Marsilio, 1991

GOLD H., *Problems of Closure in Fortunata y Giacinta*, «Neophilologus», 1986, vol. 70, iss:2, pp. 228-238

E. e J. de Goncourt:

CAPPONI DONINI P., *Il tema della morte nell'opera narrativa dei Goncourt*, «Francofonia», 1986, vol. 10, pp. 41-53

DUFIEF P. J., *Les Goncourt moralistes*, «Travaux de littérature», 2000, pp. 217-222

PELCKMAN P., *La vie plurielle dans Germinie Lacerteux*, «Orbis Litterarum : International Review of Literary Studies», 1983, 38 (1), pp. 60-73

SERAO M., Prefazione a *Il romanzo della fanciulla*, in *Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, a c di Bertacchini, Roma, Studium, 1969

T. Hardy:

GALLET R., *Diabolus ex machina: Ouverture et Clôture dans Tess of the d'Ubervilles de Thomas Hardy*, in *Fins des romans : aspects de la conclusion dans la littérature anglaise*, PU de Caen, 1993, pp. 29-41

MELFI M. A., *Jude the Obscure : Childhood Without Closure*, Durham University Journal, vol. 87, n. 2, 1995, pp. 315-320

J.-K. Huysmans :

BRUGNOLO S., *L'impossible alchimia. Saggio sull'opera di J.K. Huysmans*, Fasano, Schena, Paris, 2000 (Ed. or. 1997)

EMERY E., *Ecrire la fin: Sainte Lydwine de Schedam de J.- K. Huysmans*, «Les Cahiers Naturalistes», n. 75, 2001

GRAUBY F., *Le cauchemar gastronomique de J.-K. Huysmans dans A veau l'eau*, «New Zeland Journal of French Studies», 1995, vol 16, n. 1, pp. 5-19.

GUYAUX A.,

- *Huysmans: une esthétique de la décadence: actes du colloqui de Bale, Mulhouse et Colmar 5-6-7 nov. 1984*, Paris, Champion, 1987 ;

- *J.- K. Huysmans : la modernité d'un anti-moderne : actes du colloque international, Naples, 7-8 mai 2001*, Napoli, Orientale ed., 2003

KANDIYOTI D., *Eating Paris : J.-K. Huysmans's A vau-l'eau*, «Nineteenth Century French Studies», 1996, vol. 25, n. 1-2, pp. 167-178

ZIEGLER R., *Creative Fore-Closure: Textual Space and the Empty Subject in J.- K. Huysmans*, in «Nineteenth Century French Studies», 1992, vol. 20, n. 3-4, pgg. 419-429

A. Manzoni:

CHANDLER S.B., *Rassegna sul "lieto fine" ne "I Promessi Sposi"*, «Critica letteraria», 8, 1980, p. 593

FORTI F., *Manzoni e il rifiuto dell'idillio*, «Giornale storico della letteratura italiana», CL, 1973.

MACCHIA G., *Manzoni e la via del romanzo*, Milano, Adelphi, 1994

MARCHESE A., *Come sono fatti I Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 1986

NIGRO S. S.,

- *Manzoni*, Roma-Bari, Laterza, 1988;

- *La tabacchiera di don Lisander*, Torino, Einaudi, 1996;

- *I tre romanzi*, in A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Milano, Mondadori, 2002, a c. di S. S. Nigro, vol. II, t. secondo

RAIMONDI E., *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi»*, Torino, Einaudi, 1974

VARESE C., *Il problema dell'idillio nei Promessi Sposi*, in *L'originale e il ritratto*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.

G. de Maupassant:

BAILBE J.M., *Pierre et Jean, Synphonie bourgeoise*, «Etudes Romanes», nume. Spec. 1979, pp. 212-229

BENZONI P., *La Parure di Maupassant : strategie conclusive ed echi flaubertiani*, «Strumenti critici», 2/2003, pp. 417-438

CABANES J. L.,

- *Ressassement et progression narrative dans Pierre et Jean*, dans *Maupassant et l'écriture*, Actes du colloque de Fécamp, mai 1993, a c di L. Forestier, Pzris, Nathan, 1993

- *Une vie ou le temps perdu dans Maupassant multiple* Actes du colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993, PU du Mirail 1995, pp. 79-86

CANU J., *Flaubert et la phrase finale d'Une vie*, «Modern Languages Notes», 1932, Jan, 47 (1), pp. 26-28

I. Nievo:

MENGALDO P. Vincenzo, *Appunti sulle Confessioni di Nievo*, in "Rivista di letteratura italiana", II, n 3, 1984. pp.465-518

OLIVIERI U.M., *Narrare avanti il reale. Le Confessioni di un Italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Angeli, 1990

PELLINI P., *L'identità di Carlino*, «Identités italiennes», 2, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, pp. 107-127

ROMAGNOLI S., *Introduzione a I.Nievo, Le Confessioni di un italiano*, Venezia, Marsilio, 1990

L. Tolstoj

LEAVIS F. R., *La linea d'ombra e altri saggi*, Milano, Mursia, 1973 (Ed. or. 1967)

RIBALDI I., *Anna Karenina, Introduzione*, Milano, Mondadori, 2001,

RIPELLINO A. M., *Per Anna Karenina. I percorsi possibili nella nascita di un grande romanzo*, a c. di R. Giuliani, Voland, 1995

SEMON M., *Le femmes dans l'oeuvre de Léon Tolstoï*, Paris, 1984, p. 338.

SKLOVSKIJ V., *L'energia dell'errore*, trad. it. Roma, Editori Riuniti, 1984, (Ed. or. 1983)

I. Turgenev:

CORDELLI F. , *Il gigante di Turgenev*, in I. Turgenev, *Padri e figli*, trad. it., cit., p. XIII

G. Verga:

ASOR ROSA A., *I Malavoglia di Giovanni Verga* in AA.VV. *Letteratura italiana, Le Opere* diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995

CECCHETTI G., *L'elaborazione della fine del Mastro don Gesualdo*, «Belfagor», XVIII, 3, 1963, pp. 286-305

CONTARINO R., *La morte di Mastro don Gesualdo, ovvero la crudeltà dell'ars moriendi borghese*, in A.VV. *Mastro don Gesualdo, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania 1982, vol. II,

CROCE B., *Giovanni Verga* in *Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, 1973

GIGLIOLI D., *I Malavoglia*, in *Quindici episodi del romanzo italiano*, a cura di F. Bertoni, D. Giglioli, Bologna, Pendragon

LOCASTRO G., *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Cosenza, Rubbettino, 2001

LUPERINI R.,

- *Pessimismo e verismo in Verga*, Padova, Liviana ed., 1968;
- *Introduzione e Commento a I Malavoglia*, Milano, Mondadori, 1988;
- *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, Bologna, Il Mulino, 1989 Simbolo e costruzione allegorica in Verga, Bologna, Il Mulino, 1989;
- *Conclusioni sui temi del convegno «Famiglia e società nell'opera di Giovanni Verga»: a proposito della religione della famiglia*, in AA.VV., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, a c. di N. Cacciaglia, A. Geiger, R. Pavese, Firenze, Olschki, 1991;
- *La pagina finale dei «Malavoglia»*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp.117-135

MADRIGNANI C. A., *Les deux morts de Gesualdo*, postface al *Mastro don Gesualdo*, Paris, Gallimard, 1991

MARCHI G. P., *Il finale dei Malavoglia*, in AA.VV. *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania 1982, vol. I

MASIELLO V., *La chiave simbolica del Mastro don Gesualdo*, «Belfagor», 4, 1989, pp. 379-394

MAZZACURATI G., *Introduzione in Mastro don Gesualdo*, Torino, Einaudi, 1992-1993

RAGONESE G., *L'epilogo dei Malavoglia e l'epilogo di Madame Bovary*, in AA.VV., *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania 1982, vol. I

RUSSO L., *Introduzione a Verga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965

SIPALA P. M., *Due vite parallele: 'Ntoni Malavoglia e Rocco Spatu*, in AA.VV. *I Malavoglia, Atti del convegno internazionale di studi*, Catania 1982, vol. I

SPITZER L., *L'originalità della narrazione nei Malavoglia*, «Belfagor», vol. XI, 1956

TERNOIS R., *Zola et Verga*, in «Les Cahiers Naturalistes», 14, 1960, pp. 541-554

E. Zola:

BAGULEY D., *Du naturalisme au mythe: l'alchimie du Docteur Pascal*, «Les Cahiers Naturalistes», n. 48, 1974

BECKER C., *Thérèse Raquin: la science comme projet, le fantasme comme aveu*, «Excavatio», vol I, Spring 1992, pp. 1-10

BELGRAND A.,

- *Les dénouements dans «Les Rougon-Macquart»*, «Romantisme», vol. 18, 61, 1988, pp. 85-4
- *Zola 'élève' des Goncourt: le thème de l'hystérie*, «Francofonia», vol. 20, 1991, pp. 115-130

BERNARD C., *Cercle familial et cycle romanesque dans Le Docteur Pascal*, «Les Cahiers Naturalistes», n. 67, 1993

BELL D. F., *Thérèse Raquin: Scientific Realism in Zola's Laboratory*, «Nineteenth Century French Studies», 1995, vol. 24, n. 1-2, pp. 122-132

BLANDINE RICKERT R., *Thérèse Raquin: Observation sur la structure dramatique du roman*, «Les Cahiers naturalistes», 1981, 55, p. 42-51

BOURGEOIS J., *De Thérèse Raquin à Germinal: une structure obsédante d'Emile Zola*, «Les Cahiers Naturalistes», n.74, 2000, pp. 43-59

CLAVERIE M., *Thérèse Raquin, ou les Atrides dans la boutique du Pont-Neuf*, «Les cahiers naturalistes», 1968, 36, p. 138-147

COGNY P., *Ouverture et clôture dans Germinal*, in «Les Cahiers Naturalistes», 50, 1976, pp. 113-126

FERRAGUS, *La littérature putride*, in «Le Figaro», 23 janvier 1868; (réponse de Emile Zola, «Le Figaro», 31 janvier 1868)

GARGUILO R., *L'obsession de la faute dans Thérèse Raquin: la laicisation du remords*, «La Licorne», 1991, vol 20, pp. 113-122

HAMON P.,

- *A propos de l'impressionnisme de Zola*, «Les Cahiers Naturalistes», 34, 1967, pp. 139-147

- *Zola romancier de la transparence*, «Europe», 1968, 468-469, pp. 385-391

HEMMINGS F. W. J., *Emile Zola, romancier innovateur*, «Les Cahiers Naturalistes», 33, 1967, pp. 1-11

KAMINSKAS J., *Thérèse Raquin : les couleurs de l'abime*, «Les cahiers Naturalistes», 1984, n. 58, pp. 23-31

KANES M., *Autour de Téhèrese Raquin: un dialogue entre Zola et Sainte-Beuve*, «Les cahiers naturalistes, 1966, 31, pp. 23-31

KATNER L. B., *Le regard humain, le regard animal: the power of the gaze in Emile Zola's Thérèse Raquin*, «Excavatio», vol. XI, 1998, pp. 8-17.

ECH EL KETTANI S., *Le regard autre, une nécessité de l'écriture zolienne ?*, «Excavatio», vol. X, 1997, pp. 137-141

MITTERAND H.,

- *Le regard d'Emile Zola*, «Europe», 1968, 468-469, pp. 182-199 ;

- *Introduction à E. Zola, Thérèse Raquin*, Paris, Flammarion, 1970, pp. 11-34 ;

- *L'espace du corps dans le roman réaliste*, in *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de G. Antoine*, Nancy, PU de Nancy, 1984, pp. 341-355

NISS R. J., *Zola et le capitalisme : le darwinisme social*, «Les Cahiers Naturalistes», 54, 1980, pp. 57-67

NOIRAY J., *Pot- Bouille, ou l'Education sentimentale d'Emile Zola*, «Les Cahiers Naturalistes», 69, 1995, pp. 113-126.

PALUMBO A., *Buchi zoliani : La faute de l'abbéMouret o il sogno di un'impossibile clôtura*, «Annali Ist. Univ. Orientale di Napoli», 1997, 39, (1), pp. 171-196

RODOLPHE W., *Zola à Bennecourt en 1867: quelques aperçus nouveaux sur « Thérèse Raquin »*, «Les Cahiers Naturalistes», 30, 1965, pp. 119-132

SCHOBER R., « *Le Docteur Pascal* » ou le sens de la vie, «Les Cahiers Naturalistes», 53, 1979, pp. 67-73.

VAN TOOREN M., *Le premier Zola. Naturalisme et manipulation dans les positions stratégiques des récits brefs d'Emile Zola*, Amsterdam, Atlanta GA, 1998.