

Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo.
Dall'oralità alla lettura silenziosa*

Francesca Cuojati
Università degli Studi di Milano

Il libro

Recensiamo, Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma – Bari, 2010.

Parole chiave

Romanzo, lettura, oralità, libro, Settecento

Contatti

francesca.cuojati@unimi.it

Il libro era di quelli che attraggono un animo delicato e non lasciano più. Otilia perse ogni nozione di tempo, senza considerare che per rientrare l'attendeva ancora un bel tratto sino al padiglione. Stava immersa nel suo libro, in se medesima [...].¹

Aveva una voce armoniosa e profonda, e già si era fatto conoscere e apprezzare, in altri tempi, per la dizione animata e sensibile dei testi poetici e di discorsi. [...] Una sua particolarità era di non sopportare che, quando leggeva, gli guardassero nel libro. Prima, quando leggeva poesie, commedie, racconti, ciò era in rapporto col desiderio, intenso e peculiare ad ogni dicitore – come al poeta stesso, al commediografo, al narratore – di sorprendere, di aprire intervalli, di creare un senso di attesa: simili effetti, voluti ad arte, restano infatti gravemente impediti, se qualcuno precede con lo sguardo chi legge.²

A Otilia – lettrice solitaria e silenziosa – ed Eduardo – *performer* da salotto della parola che legge – è affidata l'apertura del quarto capitolo nel saggio di Rosamaria Loretelli *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*. Tra le *Affinità elettive* che nel romanzo di Goethe spingono fatalmente i due personaggi una nelle braccia dell'altro manca dunque quella che li accomunerebbe anche come lettori. Individuo tipografico «che si fida[...] più dei propri occhi che delle labbra altrui»,³ Otilia incarna, secondo Loretelli, «il nuovo tipo di lettore formatosi nell'arco del Settecento»,⁴ cui si contrappone Eduardo «che vorrebbe invece continuare a usare la voce per creare emozione, vorrebbe assumere il potere che deriva dal farsi attore e dalla comunicazione corporea». ⁵ All'alba del XIX secolo, Otilia è perciò «parte di un'umanità diversa, trasformata da una pratica

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften* (1809); ed. cons., *Le affinità elettive*, trad. it. di Giorgio Cusatelli Garzanti, Milano, 1999, parte II, p. 239.

² Ivi, parte I, pp. 31-32.

³ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, Laterza, Roma – Bari, 2010, p. 64.

⁴ Ivi, p. 125.

⁵ Ivi, p. 126.

comunicativa in cui il rapporto tra i sensi si è modificato e privilegia ora la vista rispetto all'udito. Il testo [la] incanta solo se fluisce in [lei] attraverso gli occhi, e principalmente nel silenzio della privacy». ⁶ Il capitolo, intitolato «Il romanzo inventato», costituisce il nucleo centrale del saggio dell'anglista che insegna all'Università degli Studi di Napoli Federico II ed è sia il punto di arrivo di un percorso di storia della comunicazione narrativa che incrocia la storia della lettura con la storia del libro dall'antichità al Settecento sia l'avvio di una riflessione sul racconto letterario quale particolare forma simbolica della temporalità considerata anche – e non solo – alla luce del sapere maturato in anni recenti dalle neuroscienze.

Felice *in primis* la scelta di Editori Laterza per la copertina del volume: una riproduzione del dipinto *Ragazza in rosso che legge in piscina* (1887) di Sir John Lavery. Figura dell'abbandono, la protagonista, di spalle, è accomodata su una sedia, anzi due, con il gomito appoggiato allo schienale e l'orlo del vestito adagiato sulla seduta accanto. Un cappello estivo, calato sul capo, agevola la lettura *en plein air* del volume che regge in grembo. Di fronte, una scena di modernità balneare placidamente ignorata. Parente stretta di Ottilia, la ragazza fa compagnia alla trasognata lettrice nella «galleria dentro al saggio» allestita nel capitolo «La lettura ha una storia». ⁷ Sono individui, questi, che abitano le arti visive dell'Ottocento, accomunati da un'analoga, nuova postura, adagiata e ambigua, a significare che, per molti, «erotismo, pigrizia, egoismo sono i pericoli che incombono sulla donna che legge in silenzio e in solitudine». ⁸ Peccato nella galleria di Loretelli manchi la *Lettrice notturna* di Mario Praz, un quadretto francese di inizio Ottocento acquisito nel 1943 e argomento, nello stesso anno, dell'omonimo elzeviro pubblicato sul «Corriere della Sera». ⁹ Frammentaria ma anticipatrice di molti contributi citati dalla studiosa, ¹⁰ l'intuizione di un Praz impegnato a scrivere di «storia della moda e del gusto» ¹¹ non solo conferma l'importanza della postura nell'individuazione del «punto preciso in cui avviene [l]a svolta», ¹² ma indugia, soprattutto, sul dato materiale e tecnologico quale elemento responsabile della stessa. ¹³ Nell'aggiungere un tassello al tema

⁶ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo*, cit., p. 126.

⁷ Si tratta del dipinto del livornese Vittorio Corcos intitolato *Sogni* (1896) e conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁸ Ivi, p. 59. Loretelli ricorda che, nelle *Affinità elettive*, Ottilia è troppo assorta nella lettura per accorgersi che la figlia dell'amante, cui dovrebbe badare, sta annegando. Per un excursus sulla lettura ottocentesca al femminile si veda il saggio di Benedetta Bini *La carne è triste*, in *Il libro come tema. Arte e letteratura fra '800 e '900 nelle collezioni della Galleria Nazionale di Arte Moderna*, a cura di Maria Vittoria Marini Clarelli e Mario Ursino, Electa, Milano, 2006, pp. 28-35.

⁹ Mario Praz, *Lettrice notturna*, in *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di Andrea Cane con un saggio introduttivo di Giorgio Ficara, Mondadori, Milano, 2002, pp. 1683-1688. Il quadro è un olio su zinco di anonimo francese, datato 1830 circa, e si trova al Museo Praz di Roma.

¹⁰ Per esempio, Jacqueline Pearson, *Women's Reading in Britain: 1750-1835. A Dangerous Recreation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

¹¹ Mario Praz, *Lettrice notturna*, cit., p. 1687.

¹² *Ibidem*.

¹³ «Questo ed altri quadretti e stampe simili, frequenti al principio dell'Ottocento [...] mi suggeriscono che il tema della lettrice notturna doveva essere allora abbastanza nuovo per attirare l'attenzione della Moda, e mi domando se la novità fu introdotta (come credo avrebbe sostenuto subito l'autrice di *Una camera propria*, Virginia Woolf) dall'emancipazione della donna che fece rapidi progressi sullo scorcio del Settecento, o semplicemente dal progresso dei mezzi di illuminazione: ché fin quando a fianco del letto non assistevano che deboli e vacillanti candelee, nessuna donna sollecita dei suoi begli occhi avrebbe voluto gareggiare con gli ascetici studiosi, capaci – così almeno riferiscono alcune storie – di

della lettura nella modernità – la sua dimensione notturna¹⁴ – Praz insinuava divertito che la novità si dovesse tanto all'invenzione della lampada di Carcel o del lume a petrolio almeno quanto alle conquiste dell'emancipazione femminile. Non diversamente, Loretelli oggi è meno ambiziosa dei colleghi storici e teorici del racconto, eppure più innovativa e lungimirante di loro. Non sono le origini del romanzo borghese, la riscossa delle autrici e delle lettrici o la supposta omogeneità tra presentazione di fatti veri e fittizi a interessarla davvero,¹⁵ bensì le condizioni di una pratica e i meccanismi di un'invenzione che riguardano tuttora l'esperienza di ognuno e si sono così radicate nell'essere da sembrare naturali e straordinariamente semplici. Ricostruirli significa anche conquistare una prospettiva per meglio accogliere e comprendere le «nuove forme di comunicazione [che] ci stanno modellando, con la loro pletora tecnologica di canali [...], con la perdita di alcune capacità che avevamo in passato e l'acquisizione di nuove; con forme testuali, spazi fisici e atteggiamenti del corpo differenti, e anche un differente contenuto simbolico».¹⁶

Intentata finora, questa complessa storia della lettura «letteraria» si fonda esplicitamente sugli studi seminali di Marshall McLuhan e di Walter J. Ong intorno alla nascita dell'«uomo tipografico» e al rapporto tra tecnologie della parola e *forma mentis*¹⁷. A integrarli la competenza di settecentista e comparatista dell'autrice, insieme alla storiografia del libro e della lettura così come l'hanno consolidata di recente gli studi di Roger Chartier, Guglielmo Cavallo, Lodovica Braidà.¹⁸

leggere perfino al fioco lume delle stelle. Né lucerne ad olio sarebbero bastate, ma solo la lampada di Carcel, o appunto il lume a petrolio», Mario Praz, *Lettrice notturna*, cit., p. 1685.

¹⁴ Praz coglie lucidamente come la dimensione notturna della moderna pratica della lettura si trovi riflessa anche nel sottogenere narrativo che da un lato la incoraggia e dall'altro ne recepisce e testualizza i risvolti oscuri e misteriosi: «aggattate tra i soffici piumini, le belle leggevano “romanzi neri” che erano i “gialli” d'allora», ivi, p. 1686.

¹⁵ Secondo Loretelli, il «salto nella storia letteraria» prodotto dal romanzo «non riguarda tanto le immediate determinazioni contenutistiche – ambientazioni borghesi, poniamo, oppure la presentazione di eventi che possano realmente accadere, su cui [...] si è troppo insistito», *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., pp. 190-191. Sulla consanguineità tra borghesia e romanzo si veda il «classico» Ian Watt, *The Rise of the Novel, Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, University of California Press, (1957) 2001 (trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, *Le origini del romanzo borghese: studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano, 1976). Per una storia politica «al femminile» del romanzo inglese si veda Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 1987. Sui rapporti tra narrazione di fatti veri e finzione si rimanda all'acceso dibattito su storia e retorica intorno a Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973; sui rapporti tra neonato giornalismo e romanzo, Lennard J. Davis, *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, Columbia University Press, New York, 1983.

¹⁶ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 5, p. 28.

¹⁷ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962, (trad. it. di Stefano Rizzo, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Armando, Roma, 1976); Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London – New York, 1982 (trad. it. di Alessandra Calanchi, *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*, introduzione di Rosamaria Loretelli, il Mulino, Bologna, 1986).

¹⁸ Roger Chartier, *Forms and Meanings; Texts, Performances, and Audiences from Codex to Computer*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1995; *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Laterza, Roma – Bari, 1998, nuova edizione 2009; Lodovica Braidà, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, Laterza, Roma – Bari, 2009.

La parte iniziale del saggio illustra i rapporti di scrittura e lettura con oralità, corporeità e silenzio. Dal suo avvento nel IX secolo a.C. e attraverso le vicissitudini nient'affatto lineari della sua diffusione, Loretelli ripercorre le trasformazioni nella scrittura alfabetica (in greco, latino, volgare; fenicia, consonantica e con *interpuncta*, oppure *continua*, senza), nella lettura del testo (pubblica, privata; recitata, borbottante, silenziosa; scomoda, accomodata; attiva, passiva), nel supporto (tavoletta, *volumen*, *codex*, libro) e nel canale della comunicazione (corporeo, vocale, plurisensoriale; visivo, monosensoriale).

Il capitolo «I racconti e la voce» affronta invece gli aspetti precipuamente letterari della questione e si apre evocando le esperienze di classicisti e antropologi vecchi e nuovi come Milman Parry, Albert Lord, Jack Goody e John M. Foley.¹⁹ Le loro ricerche sull'epica orale e i testi derivanti – quelli omerici innanzi tutto – consentono di rintracciare le tappe attraverso le quali «il discorso scritto [ha assunto] tutte le funzioni prima svolte dai vari aspetti del contesto fisico e concreto»²⁰ della *performance*. Un processo e non una trasformazione unica e repentina perché «la comunicazione narrativa non passò direttamente da un canale tutto sonoro a uno esclusivamente visivo, ma attraversò forme di commistione in cui nel tempo quote sempre più ampie di significato venivano prese in carico dalla parola scritta».²¹ Formule, temi fissi, schemi narrativi furono gli ingredienti di un soggetto per il quale ripetere, ricordare e comporre-creare rappresentavano un'azione unica, e continuarono ad esserlo, sotto forma di struttura per episodi, finché voce e corpo rimasero essenziali per comunicare anche quanto si trovava in forma scritta. Giunta alle *Etiopiche* di Eliodoro, testo greco dalla grande fortuna rinascimentale presente nelle più diverse teorie del romanzo,²² Loretelli alterna analisi e riflessione per misurarne e sottolinearne la distanza radicale dal «nostro» modello settecentesco. In aperta polemica con «quella parte della critica che sostiene che le *Etiopiche* suscitano realmente *suspense* in noi lettori moderni»,²³ la studiosa argomenta che «la lettura sonorizzata per la quale furono calibrati sia l'intreccio che il discorso poteva sì consegnare l'informazione alla mente degli ascoltatori con i ritmi appropriati a quella temporalità, ma che l'attuale lettura veloce tutta demandata alla vista la fa invece sballare».²⁴ Non la *suspense*, bensì il «ritardo» promosso dalla «legge fondamentale della peripezia» identificata da Viktor Šklovskij²⁵ caratterizzerebbe davvero le *Etiopiche*. Loro struttura fondamentale sarebbe dunque un assemblaggio di azioni che si legano tra loro

¹⁹ Milman Parry *Collection of Oral Literature*, University of Harvard, Cambridge; Albert Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, 1960 (trad. it. *Il cantore di storie*, Argo, Lecce, 2005); John M. Foley, *How to Read an Oral Poem*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 2002; Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987 (trad. it. di Paolo Cesaretti, *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Il Saggiatore, Milano, 1989).

²⁰ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 81.

²¹ *Ibidem*.

²² Si vedano, tra gli altri, di Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Marsilio, Venezia, 1989; *Modern critical theories and the ancient novel*, in Gareth L. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Brill, Leiden, 1996, pp. 277-306; *Fra epica e romanzo*, in *Il romanzo. Vol. II Le forme del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-35. Di Margaret Anne Doody, *The True Story of the Novel*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1996 (trad. it. di Rosalia Coci, *La vera storia del romanzo*, Sellerio, Palermo, 2009).

²³ Ivi, p. 92.

²⁴ Ivi, p. 95.

²⁵ Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa* (1925), Garzanti, Milano, 1974.

«per incontri casuali e molto poco per legami causali».²⁶ In ambito medievale inglese, sono soprattutto le innovazioni presenti nel poema allitterativo *Sir Gawain and the Green Knight* ad emergere, per esempio il cambiamento di ordine narrativo e di punto di vista. Essi fanno sì che il racconto susciti curiosità anche a una lettura silenziosa e veloce, e tuttavia chi scrive rileva come i vari riferimenti alla situazione enunciativa disseminati nel testo ancora si riferiscano esclusivamente a «un'esecuzione orale, dove al pubblico si chiede silenzio e attenzione, e per attrarlo si decanta il carattere straordinario dell'avventura».²⁷

È quando Giambattista Giraldo Cinthio inaugura la riflessione critica sul romanzo (all'epoca identificato nel poema cavalleresco di ascendenza francese) che finalmente il retaggio più longevo dell'epica orale – la struttura narrativa per episodi e digressioni – «diventa protagonista di un discorso che lo mette a contrasto con l'unità».²⁸ Mentre il modello cavalleresco tramonta per via delle critiche mosse alla concatenazione di episodi disparati e alla morale vagabonda dei protagonisti, le *Etiopiche*, riscoperte e tradotte, forniscono il modello al romanzo barocco, che spesso però ne esaspera proprio il gusto per la varietà. Ne consegue un dibattito fitto e articolato, in cui le diverse opinioni in favore della digressione o dell'unità testuale sono sempre più orientate a soddisfare il lettore e preoccupate della ricezione del testo. Negli interventi di Madeleine de Scudéry, Madame de La Fayette e Du Plaisir, nonché nella disputa tra gli antichi e i moderni, il rapporto tra impalcatura del racconto e mente del destinatario acquista una rilevanza sempre maggiore man mano che il Settecento si avvicina. Come a favorirlo, poi, si obietta alla digressione – un tempo operatore principale della varietà – recepita ora come impedimento alla comprensione degli eventi narrati. A questo punto – osserva Loretelli – il linguaggio e le idee di Samuel Johnson e John Hawksorth sono già quelli della filosofia e della psicologia associazioniste: «proprio da lì la “narratologia” settecentesca attinge la soluzione del problema di come accorpare la varietà»,²⁹ e il «romanzo inventato» può fare la sua comparsa per alimentare quella «passione» della lettura interiorizzata, in cui testo letterario e pensiero si mimano a vicenda, sostenuti e protetti dalla neonata *privacy*.

Il perno delle argomentazioni di Loretelli circa la nuova teoria del romanzo è costituito da alcune pagine risalenti al 1848 ed espunte dall'edizione definitiva della *Ricerca sull'intelletto umano* di David Hume pubblicata nel 1777.³⁰ Si tratta di pagine originariamente poste in chiusura dell'opera, nelle quali il filosofo, finito di spiegare il procedere associativo della mente attraverso esempi tratti dalla vita quotidiana, lo illustrava tramite altri esempi in cui il pensiero è guidato dal testo scritto. Proprio qui, secondo la studiosa, si concentrerebbe l'interesse di Hume per l'atto della lettura modernamente inteso e assimilato al procedere del pensiero stesso, poiché «la pagina

²⁶ Ivi, p. 97.

²⁷ Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., p. 104.

²⁸ Ivi, p. 108.

²⁹ Ivi, p. 122.

³⁰ La *Ricerca* è stata pubblicata per la prima volta col titolo *Philosophical Essays Concerning Human Understanding*, by the Author of the Essays Moral and Political – London, Printed for A. Millar, opposite Catharine-Street, in the Strand – 1748. Nel 1758 il volume è stato pubblicato con il titolo *An Enquiry Concerning Human Understanding*. La versione definitiva dell'opera, approntata e alterata dall'autore stesso prima della morte, è stata pubblicata nel 1777 con lo stesso titolo. Loretelli cita e traduce personalmente da *David Hume: The Philosophical Works*, edited by Thomas Hill Green and Thomas Hodge Grose, Scientia Verlag Aalen, Darmstadt, 1964, 4 vols, vol. III.

stampata transita veloce per la vista e giunge alla mente già sotto forma di significato e di immagini, indistinguibili dal pensiero lasciato a se stesso». ³¹ Passo per passo, nel quarto capitolo di *L'invenzione del romanzo*, si analizza come il filosofo formuli anche «una retorica del racconto e una forma narrativa modellate sulla “scienza della natura umana”» ³² e fondate per la prima volta sul concetto di «unità percepita» che «non è il rispecchiamento di un dato esterno, di un ordine che sarebbe già presente nelle cose; e non è neppure un elemento che risiede nel testo in sé, come per esempio la simmetria o l'equilibrio delle parti, ma è piuttosto un *evento che accade nell'immaginazione del lettore all'atto della lettura*». ³³ Il racconto risulta efficace se riproduce quei meccanismi mentali di associazione di idee che sanno infiammare l'immaginazione e le passioni del lettore suscitando *curiosity, uneasiness, sympathy* nel corso di una pratica tutta interiore in cui «il contatto con il testo non è sentito come un rapporto con l'esterno». ³⁴ A rendere possibile una stagione nuova in cui lettura e pensiero sono sentiti come sincroni, sarebbero l'ordine e la standardizzazione che caratterizzano la pagina a stampa esclusivamente a partire dal Settecento. Come confermano anche gli psicologi, secondo i quali la velocità di lettura è inversamente proporzionale al numero delle regressioni oculari, ³⁵ è stata l'inedita *user friendliness* del supporto ad aver agevolato la decodifica, «consentendo un sempre più facile riconoscimento globale delle parole e del senso». ³⁶ Chiarito come l'invenzione del romanzo corrisponda all'esigenza cognitiva determinatasi a seguito «del radicarsi dell'alfabetizzazione in un numero sempre maggiore di persone, a seguito della standardizzazione delle lingue e a seguito dei perfezionamenti tecnologici [...] accumula[tisi] ancora all'altezza della seconda metà del secolo», ³⁷ Loretelli passa a illustrare come al profilarsi di un rinnovato discorso intorno alla narrazione corrisponda una prassi; non è un caso che Henry Fielding pubblicasse i primi capitoli di *Tom Jones* presso il medesimo stampatore e nello stesso anno in cui Hume pubblicava per la prima volta l'opera che sarebbe diventata la *Ricerca*, corredandola proprio con gli esempi in seguito soppressi.

Per spiegare come il principale problema dei narratori nuovi sia diventato la concertazione della temporalità del narrato con quella dell'atto della lettura veloce e silenziosa, Loretelli formula osservazioni a partire dalle ricerche di Janine Barchas intorno all'aspetto grafico delle prime edizioni dei romanzi settecenteschi. ³⁸ La sua attenzione si concentra inizialmente su *Clarissa* (1758), nel cui secondo volume Samuel Richardson aveva inserito uno spartito musicale piegato a metà: «Un gioco con la materialità della stampa? Così lo interpreta Janine Barchas, ma a mio avviso – scrive la

³¹ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 131.

³² Ivi, pp. 131-132.

³³ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 132.

³⁴ Ivi, p. 140.

³⁵ Loretelli ribadisce a questo punto come nell'antichità, oppure anche in tempi relativamente più recenti, il rapporto tra tempo e lettura fosse radicalmente diverso, poiché la pratica che coinvolgeva il lettore era estremamente impegnativa. Una forma preliminare di lettura, insieme a un notevole sforzo mnemonico e fisico facevano fronte alla comprensione di un testo il cui aspetto grafico era confuso dalla posizione ravvicinata di lettere e parole e imponeva perciò le numerose regressioni oculari che prolungavano l'attività cognitiva rallentandone il ritmo.

³⁶ Ivi, p. 140.

³⁷ Ivi, p. 146.

³⁸ Janine Barchas, *Graphic Design, Print Culture, and the Eighteenth Century Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

studiosa – si tratta di qualcosa in più di un gioco, [di] un tentativo di mimare quel contesto dell'enunciazione che la lettura silenziosa aveva spazzato via.»³⁹ Un gesto mimetico, dunque, che delega al lettore l'atto di ricreare un contesto, «riportando lo spartito a suono, proprio come la lettura ad alta voce nei salotti riportava a suono le parole».⁴⁰ Anche altre sperimentazioni tipografiche come trattini, asterischi, ornamenti floreali di vario tipo volevano comunicare al lettore le discontinuità temporali – pause, reticenze, silenzi – collegate alla tensione emotiva e all'ansia dei personaggi, e rappresenterebbero quindi «marche grafiche del tempo». Tuttavia, secondo Loretelli, la loro scomparsa nelle edizioni più recenti è la dimostrazione che «i segni grafici non riuscirono a costituirsi come traduzione testuale del tempo reale e vennero perciò abbandonati».⁴¹ Il fallimento avvenne perché la lettura settecentesca non fu più in grado di agire la durata. A quel punto, «per poter operare sulle emozioni dei lettori, per suscitare pietà, empatia, interesse, gli scrittori dovettero far loro percepire [...] delle temporalità differenziate. [...] Lo fecero articolando la triplice temporalità, cioè modulando passato e futuro sul presente della narrazione»⁴² solo ed esclusivamente attraverso le parole stampate.

Sono i meccanismi attivati dalla nuova testualità romanzesca – la *suspense* – orientata al futuro – e un nuovo tipo di ripasso (*rehearsal*) – rivolto al passato – a compiere quelle operazioni necessarie a sottrarre temporaneamente al lettore ciò che attende e a ricordargli, nel contempo e di continuo, l'oggetto della sua attesa. Li enuclea efficacemente Loretelli, soffermandosi ora a rilevare le innovazioni introdotte dal romanzo gotico di Ann Radcliffe (*The Italian*, 1797), ora a spiegare i rapporti tra narrazione e memoria a breve e lungo termine,⁴³ ma soprattutto a sostenere – non senza una certa dose di temerarietà – che «il *realismo narrativo*, il cui insorgere in letteratura è stato attribuito a una varietà di cause sociali»,⁴⁴ deriverebbe in effetti «dalle esigenze della memoria in funzione delle nuove modalità di lettura».⁴⁵ Per questo motivo e non altri il romanzo ha imparato ad «arredare» le proprie scene, e «introduce ambientazioni accurate, atteggiamenti, dilemmi, indecisioni, previsioni, pensieri, che forniscono molte sedi alla memoria e fanno ricordare la storia perché la collegano a un maggior numero di esperienze già in memoria, apprese da altri testi o dalla vita stessa».⁴⁶ Alla «messa in intreccio» della temporalità corrisponde la coesione narrativa; nel romanzo, il tempo «scorre tenendo memoria del passato mentre si protende verso il futuro, producendo una disposizione fissa delle scene, dei personaggi e delle azioni».⁴⁷ Qualcosa di radicalmente nuovo rispetto a quel che accadeva in passato, l'esperienza cioè di un testo che sarà sempre più spesso pensato e organizzato attraverso la metafora dell'edificio «bello ma

³⁹ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p.149.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 155.

⁴² *Ivi*, p. 157-158.

⁴³ Su memoria e psicologia della lettura Loretelli cita in particolare Frederick Ch. Bartlett, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1932 e Herre van Oostendorp and Susan R. Goldman eds., *The Construction of Mental Representations during Reading*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, London, 1999.

⁴⁴ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 177. Il corsivo è dell'autrice.

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

⁴⁷ *Ivi*, p. 182.

anche solido»⁴⁸ da un lato – la *House of Fiction* di Henry James – e quella della rete, o ragnatela dall'altro – il *web*, «che George Eliot impiega intercambiabilmente per definire la vita e per definire il romanzo».⁴⁹ Tale coesione narrativa, nelle parole di Rosamaria Loretelli, «dal Settecento in poi sarà sentit[a] come l'unico modo possibile e “naturale” di narrare»:⁵⁰ «fatti così – sostiene la studiosa – tutti i racconti scivolavano in gola al nuovo tipo di lettori facili come budini».⁵¹

Nel capitolo conclusivo del saggio, le neuroscienze aiutano Loretelli a precisare come «ben più che un dato meramente formale»,⁵² la testualità romanzesca sia in grado di generare empatia facendo appello a un'intelligenza emotiva «incarnata e prementale» presieduta dai «neuroni a specchio»⁵³ non già, come credeva Hume, a un'intersoggettività prima esclusivamente mentale e solo successivamente elaborata in «passione». Un'intelligenza, però – insiste la studiosa – nella quale «qualcosa di rilevante deve essere avvenuto [...] durante tutto l'arco dei cambiamenti della comunicazione narrativa, da quando i racconti giungevano ai destinatari conditi con movimenti imitativi, con gesti significanti, con il suono, a quando questi supporti scomparvero e i messaggi destinati a durare rimasero solo in veste di nude parole stampate su libri e lette individualmente».⁵⁴ Loretelli si unisce allora a Paul Ricoeur nell'affermare che nel rapporto tra temporalità e intreccio, il racconto «è “forma simbolica” il cui referente ultimo è “l'esperienza umana del tempo”, ovvero le “strutture della temporalità”»,⁵⁵ e tuttavia dissente quando il filosofo implica che ad essere forma simbolica di un'«esperienza universale del tempo» è «il racconto in senso assoluto».⁵⁶ Dopo aver citato un passo da *Tempo e racconto*, in cui Ricoeur sostiene che «[l]eggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine, noi impariamo a leggere anche il tempo cominciando dalla fine»,⁵⁷ Loretelli afferma come, nel mostrare che «i racconti del lontano passato avevano forma diversa [...] e non si poteva leggere la fine nell'inizio e l'inizio della fine»,⁵⁸ l'intento dell'*Invenzione del romanzo* è proprio quello di dimostrare che ciò che Ricoeur descrive come assoluto e universale in realtà «si attaglia solo al romanzo dal Settecento in poi» dotato, appunto, di una «coesione narrativa, la quale esprime un'attitudine temporale per cui ogni presente narrato contiene

⁴⁸ Ivi, p. 15.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

⁵⁰ Ivi, p. 184.

⁵¹ Ivi, p. 187. Questa similitudine gastronomica è utilizzata a più riprese da Loretelli per descrivere l'attuale apparente naturalità dell'atto della lettura ed è tratta esplicitamente dalla versione in volume (in *Partial Portraits*, Macmillan, London, 1888, pp. 373-408) del saggio *The Art of Fiction* (1884) di Henry James nella traduzione di Alberta Fabris a cura di Agostino Lombardo, in Henry James, *L'arte del romanzo*, C. M. Lerici editore, Milano, 1959, pp. 33-60. A p. 10, Loretelli cita direttamente da p. 36 del testo tradotto, per riferirsi a quel «sentimento» che lo scrittore definì «confortevole e bonario che un romanzo è un romanzo come un budino è un budino e che non si può far altro che inghiottirlo».

⁵² Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 183.

⁵³ A proposito dei neuroni a specchio, Loretelli, sulla base dell'attuale neuropsicologia cognitiva, precisa che essi «si possono attivare anche quando le azioni sono dette invece che mostrate ostensivamente», ivi, p. 186.

⁵⁴ Ivi, p. 186.

⁵⁵ Ivi, p. 187.

⁵⁶ Ivi, p. 188. Il corsivo è di Loretelli.

⁵⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Editions du Seuil, Paris, 1983-1985, I-III, traduzione di Giuseppe Grampa, *Tempo e racconto*, vol. I, Jaca Book, Milano, 1986, p. 113.

⁵⁸ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, p. 188.

anticipazioni del futuro e recuperi del passato». ⁵⁹ Quella descritta da Ricoeur, insomma, è «una forma storica del racconto e non la sua forma universale. Tale forma storica è perciò forma simbolica non dell'esperienza della temporalità, ma di un'esperienza – storicamente determinata – della temporalità». ⁶⁰

Non «vestito che copre un corpo preformato, ma piuttosto ciò che si crea e si sagoma assieme a questo corpo»: ⁶¹ ecco il romanzo settecentesco nelle parole di Rosamaria Loretelli. Si tratta di un racconto modellato sull'esperienza di un «tempo amico [...] lento e pieno» ⁶² di futuro e di passato, così come lo ha tratteggiato Samuel Johnson nel «Rambler» e nell'«Adventurer». ⁶³ Un tempo nuovo, diversissimo da quello rinascimentale, come già Georges Poulet osservava nei suoi *Studi sul tempo umano* ⁶⁴ e Reinhart Koselleck ha sostenuto in *Futuro passato*. ⁶⁵ Le frasi conclusive di Loretelli riassumono l'obbiettivo e l'esito del suo saggio, condensandone anche il vigore argomentativo e il respiro ampio:

Nell'intreccio [...] delle pratiche che costituiscono le nostre esistenze, prime fra tutte le pratiche linguistiche, il soggetto si costituisce di epoca in epoca. Individuare quella mutevole grana narrativa che, ancora di epoca in epoca, ha informato di sé le esperienze temporali dell'umano sentire vuol dire rintracciare uno – uno, se non altro – dei luoghi della loro costituzione. Il romanzo è allora una delle determinazioni storiche di questo luogo originario. ⁶⁶

L'esercizio attento di uno sguardo comparativo alla storia delle letterature, e l'adozione coraggiosa di una prospettiva pluridisciplinare nell'accezione più aggiornata e allargata del termine ⁶⁷ fanno dell'*L'invenzione del romanzo* un'opera preziosa nel panorama della saggistica contemporanea dedicata ai generi. ⁶⁸ Non manca originalità a questo

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Ivi, p. 187.

⁶² Ivi, p. 193.

⁶³ Loretelli cita generosamente da articoli di Samuel Johnson in «The Rambler» (24 marzo 1750) e «The Adventurer» (3 luglio 1753), rispettivamente in Walter J. Bate and Albrecht B. Strass (eds.), *The Rambler*, Yale University Press, New Haven-London, 1969, vol III e Mona Wilson (ed.), *Johnson: Prose and Poetry*, Rupert Hart Davis, London, 1950.

⁶⁴ George Poulet, *Etudes sur le temps humain* (1949-1968), I-IV, Editions du Rocher, Monaco, 1989.

⁶⁵ Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, traduzione di Anna Marietti Solmi, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova, 1986; ristampato da Clueb, Bologna, 2007.

⁶⁶ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit. p. 196.

⁶⁷ Rosamaria Loretelli partecipa attualmente al progetto pluridisciplinare «Biocultures», promosso dalla University of Illinois at Chicago, creato nel 2003 e diretto da Lennard J. Davis. Il progetto «seeks to provide an intellectual space for research, conferences, intellectual exchange and diffusion of ideas around the emerging area of *biocultures*. Biocultures, deliberately placed in the plural to avoid the idea that there is only one kind of culture involved, comprise the emerging area bounded by the medical sciences, social sciences, area studies, culture studies, biotechnology, disability studies, the humanities, and the economic and global environment. Biocultures defines the activity and consolidation of ideas created when the human intersects with the technological. Along these lines, one can see the biosphere – the earth as it is affected by the human – as the adaptation of the natural to the human and biocultures as the inter-adaptation of the human to the new technologies and ways of knowing characterized by the 21st century's attitude toward the body», (<http://www.biocultures.org>).

⁶⁸ Nell'ambito dell'italianistica, un analogo contributo intorno al romanzo è stato offerto recentemente da Giovanna Rosa con il volume *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Il Saggiatore, Milano, 2008.

saggio, tanto che la piena fiducia dell'autrice nei propri strumenti e nei propri argomenti le consente di essere perfino provocatoria a volte, e di lanciare sfide importanti ai colleghi. Accade quando l'autrice attribuisce la comparsa del realismo narrativo a un'esigenza cognitiva legata alle nuove modalità di lettura piuttosto che a ragioni di natura sociale, oppure quando, riguardo alle sperimentazioni grafiche, scrive: «gli storici della letteratura hanno finora prestato scarsa attenzione alle forme grafiche delle prime edizioni dei romanzi settecenteschi [...] È stata piuttosto la storia del libro ad attirare di recente l'attenzione su questo tratto della materialità testuale»,⁶⁹ o ancora, quando si tratta di obiettare alla interpretazione del racconto come forma simbolica assoluta della temporalità universale proposta da Paul Ricoeur. Al dato materiale, tecnologico e cognitivo viene finalmente assegnato un ruolo rilevante nel processo di invenzione della «forma» nel corso della storia letteraria: la forma del romanzo, la *forma mentis*.

Poiché ad accendere la riflessione di Loretelli sono i rapporti tra scrittura e oralità, far dialogare il suo saggio con quello intitolato *Il testo e la voce* di Alessandro Portelli⁷⁰ risulta spontaneo e contribuisce a sottolinearne pregio, audacia e qualche incongruenza. Pubblicata nel 1992, la nodale indagine di Portelli si muoveva, è vero, in un ambito culturale diverso da quello europeo, ma inaugurava nel contempo anche una concezione genuinamente innovativa del rapporto tra voce e testo in generale. In alternativa all'«approccio in termini di opposizione binaria»⁷¹ che ora propendeva per il fonocentrismo ora per il grafocentrismo,⁷² l'americanista esperto di storia orale promuoveva «un sistema senza centro, o dotato di un centro plurimo e mobile, il gioco di specchi di una reciproca infinita e imperfetta figurazione»,⁷³ un sistema che,

⁶⁹ Ivi, p. 147.

⁷⁰ Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, Manifestolibri, Roma, 1992. Loretelli non cita quest'opera di Portelli, ma segnala il proprio debito al suo articolo «*The Time of My Life: Functions of Time in Oral History*», in «*International Journal of Oral History*», II, 1981, 3, pp. 162-180. Il 15 novembre 2010, *L'invenzione del romanzo* è stato presentato a Roma nella Sala Igea di Palazzo Mattei di Paganica, sede storica dell'Istituto Treccani. Nell'occasione, Paolo Mauri ha coordinato una tavola rotonda alla quale, oltre all'autrice, ha partecipato proprio Alessandro Portelli, insieme a Lia Levi e Giuseppe Ricuperati. Per l'intervento di Portelli, vedi http://www.youtube.com/watch?v=D5ftoNLEAPU&feature=BFa&list=SPB221E784A4D820A5&f=list_related.

⁷¹ Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, cit. p. 16.

⁷² Si vedano di Jack Goody, *The Power of the Written Tradition*, Smithsonian Institution Press, Washington – London, 2000 (trad. it. di Davide Panzeri, *Il potere della tradizione scritta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, e *Dall'oralità alla scrittura. Riflessioni antropologiche sul narrare*, in *Il romanzo. Vol. I La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2001, pp. 19-46; Walter J. Ong, op. cit.; Roland Barthes, *La grana della voce*, in *L'obvio et l'obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris, 1982, traduzione di C. Benincasa, G. Bottioli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 257-266; Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les éditions du minuit, Paris, 1967, traduzione italiana di Rodolfo Balzarotti et al., *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1989.

⁷³ Alessandro Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, letteratura e democrazia in America*, cit., p. 21. Portelli ipotizza che «una delle funzioni della "letterarietà" sia non solo la capacità del linguaggio di esplorare le possibilità della propria forma materiale, ma anche l'intensità con cui si rivolge contro di essa. Nell'antichità e fino all'invenzione della stampa, quando la forma quasi esclusiva del linguaggio è orale, il fatto stesso di scriverlo significa fermarne il flusso naturale: ogni scrittura è "letteratura". Nell'età della stampa, quando esistono scritture ordinarie e strumentali che stabilizzano e oggettivano la parola, diventa "letteratura" una scrittura che va facendosi invece fluida, malleabile frammentaria, molteplice, mobile, interattiva adattabile ad ogni singolo destinatario, come per andare oltre la resistenza del testo.

considerato in seno a una collettività, ne contribuiva a realizzare anche l'assetto democratico. Al suo confronto, Loretelli torna indubbiamente a una prospettiva diacronica implicitamente dicotomica,⁷⁴ non fosse che lo fa per realizzare un obiettivo più circoscritto e diversamente orientato. Fin dall'inizio, oggetto del suo studio è solo il romanzo, un genere preciso della scrittura letteraria, frutto attraverso la lettura in un dato momento storico. Al centro del suo interesse, poi, sta esclusivamente l'esperienza individuale di un particolare testo scritto, e una volta ricostruite le vicissitudini di oralità e scrittura attraverso le quali questo tipo di testo è stato «inventato», l'autrice del saggio cessa di prestare attenzione al persistere e coesistere al suo fianco di forme di comunicazione orale, per concentrarsi invece sul rapporto silenzioso testo-lettore nei suoi aspetti specificamente cognitivi, neuroscientifici e filosofici. Così come gli esiti di quest'ultimo segmento della sua indagine non possono sostituirsi ai contributi diversi e importantissimi della teoria della ricezione e della *reader-response theory*, l'intera ricerca di Loretelli acquista il significato e la rilevanza che davvero merita solo ed esclusivamente se intesa come complementare e integrativa – notevolmente integrativa – delle altrui teorie della narratività e dei rapporti di questo genere letterario con la sfera dell'oralità.

Se un'obiezione si può muovere all'autrice, essa riguarda forse il suo essersi fatta eccessivamente entusiasmare dalla accattivante espressione metaforica per cui «i racconti scivolavano in gola [...] facili come budini».⁷⁵ Henry James l'aveva utilizzata nel 1884 per osservare come i romanzi vittoriani – quelli di Charles Dickens e William Makepeace Thackeray – fossero letti in modo *naïf* privi com'erano di una critica e una teoria che ne illustrasse e valorizzasse aspetti formali e morali. Nell'accezione ri-contestualizzata in cui Loretelli impiega la stessa similitudine per definire il romanzo dal Settecento in avanti, riuscirebbe tuttavia molto difficile pensare alle opere di Dickens esclusivamente come a budini da ingoiare con agio attraverso una lettura individuale e silenziosa. Al contrario, si potrebbe dire che è nella bocca che i romanzi dickensiani si fermano, non solo perché la storia della loro composizione e fruizione racconta anche di *performance* orali,⁷⁶ ma perché i contributi della semiotica storica e sociale di Michail Bachtin aiutano a individuarvi la presenza di un «dialogismo» e una «polifonia» che celebrano l'oralità anziché soppiantarla, riconoscendole così un ruolo fondante nell'elaborazione della forma-romanzo.⁷⁷ Lo stesso discorso si potrebbe fare circa Henry Fielding, pioniere sì di quella stessa forma, ma in più uomo di teatro capace di riversare tutta l'oralità di quell'esperienza della parola e della voce dentro le proprie narrazioni.

Pregio indiscutibile del saggio è il saper essere sia una lettura avvincente sia un'argomentazione convincente per lo studioso. La sua capacità di soddisfare più di una tipologia di destinatario è minata però dalla disposizione degli apparati nel volume, soprattutto delle note. Numerose e in molti casi quasi equiparabili a brevi saggi

È una scrittura, cioè, che cerca di realizzare con un faticoso lavoro ciò che l'oralità fa in modo apparentemente naturale e spontaneo, ma in realtà obbligato. E infatti, l'oralità cerca, a sua volta di resistere alla fluidità e labilità della propria forma fisica per darsi forme "letterarie" autonome, distaccate, monologiche e stabili come scritture», ivi, p. 33.

⁷⁴ Fedele a Ong, per il quale la scrittura anziché aggiungersi all'oralità e modificarla, la sostituisce.

⁷⁵ Rosamaria Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*, cit., p. 187.

⁷⁶ Sia quelle eseguite dall'autore stesso in Inghilterra e America alla presenza di una collettività di uditori, sia quelle che ancor oggi continuano ad essere proposte.

⁷⁷ Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1979, pp. 67-230; *Il problema dei generi del discorso*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino, 1988, pp. 245-290.

bibliografici esse sono raccolte in fondo al libro e provocano disagio a chi deve interrompere la lettura per andarle a consultare. Un utilissimo indice dei nomi correda il volume, ma la mancanza di una bibliografia generale contribuisce a renderlo uno strumento meno agile di quello che potrebbe essere. Lungi dal poterne diminuire l'importanza, queste imperfezioni, insieme a una certa ridondanza del testo allorché lo si frequenta unicamente a scopi scientifici, invitano anche a riflettere sulla natura ricca e problematica della saggistica, in particolare di quella dedicata alla letteratura.