

Fiction e identità narrativa

Roberto Talamo
Università di Bari

Abstract

Nell'articolo si compie una ricognizione dei principali indirizzi di teoria del romanzo che leggono questo genere narrativo come forma della vita interiore svelata. Confrontando queste teorie con il concetto di "identità narrativa" sviluppato da Ricœur, si propone un'idea originale di analisi delle vite interiori narrate nella fiction, a partire dalla definizione auerbachiana di "realismo moderno" come tentativo di avvicinarsi alla realtà oggettiva tramite "molte impressioni soggettive avute da molte persone".

Parole chiave

Fiction, romanzo, identità narrativa, vita interiore, realismo moderno

Contatti

robtalamo@libero.it

1. La vita interiore narrata: modelli teorici della fiction

Esiste un'area della riflessione teorica sul romanzo che da tempo studia la *fiction* letteraria in quanto unico discorso capace di donarci un improvviso ampliamento del nostro grado di percezione delle coscienze altrui. Il romanziere, nell'ottica di questo indirizzo di ricerca, profondamente diversificato al suo interno, può decidere di farci scendere *al di sotto* del livello della trama offrendoci una visione della mente e del cuore dei suoi personaggi: nell'immaginario romanzesco è ribaltata la legge naturale che determina la scissione delle nostre coscienze. Il lettore di romanzi è così costantemente invitato, una volta tornato alla sua visione unilaterale, a ricordare quella molteplicità assunta nell'immaginario (Ricœur, *Le mystère* 695). Nel presente saggio, dopo aver discusso quattro diverse declinazioni di tale paradigma, formulerò un'ipotesi di analisi di questo elemento costitutivo della *fiction* letteraria, ispirandomi al concetto ricoeuriano di "identità narrativa." Si cercherà così di mostrare come le coscienze narrate nella *fiction* dicano sempre qualcosa in più di se stesse, non siano cioè un mero documento individualistico e separato: è sempre possibile, attraverso un "gioco di scala" dal piccolo al grande, passare dal livello "microscopico" di una coscienza narrata a quello "macroscopico" della realtà sociale e culturale di un'epoca.¹ Prima di dedicarci al nostro obiettivo è bene chiarire le basi cognitive e teorico-letterarie di questo modello di interpretazione della forma del romanzo.

¹ Il riferimento alla narrazione delle vite interiori come elemento "microscopico" del romanzo è presente anche in J. Ortega y Gasset. Il quale sostiene che la trama in sé perderebbe di interesse se non fosse possibile scendere al di sotto della narrazione, nella vita interiore. Questa discesa è considerata una vera e propria variazione di scala di rappresentazione: una microanalisi volta alla ricerca delle "microstrutture della vita," per cui il romanziere ci fornisce "un'analisi microscopica dell'animo umano," che permette un'immersione sotto il livello della prospettiva naturale (Ortega y Gasset, *The Dehuman-*

In *Space, Time and Deity* (1920), il filosofo Samuel Alexander sostiene che, comunemente, la coscienza dell'esistenza di altre menti al di là della nostra è raggiunta attraverso un'inferenza per analogia, a partire cioè dal comportamento esteriore del corpo delle altre persone. Questa semplice inferenza non è però sufficiente: dobbiamo cercare quell'esperienza che ci assicuri direttamente (e non inferenzialmente) dell'esistenza delle menti altrui. Questa esperienza è, secondo Alexander, "l'esperienza della socialità:" il nostro sentimento sociale è la scoperta delle "altre menti" (2: 31). Di conseguenza: "è perché siamo esseri sociali e possediamo un istinto sociale che diventiamo coscienti che gli altri, esattamente come noi, possiedono una mente" (2: 35).

Tra la nostra mente e quella altrui resta però una differenza di percezione sostanziale: Alexander distingue la *contemplazione* di un oggetto esterno ("contemplation") dall'*esperienza di partecipazione* che possiamo avere della nostra stessa mente ("enjoyment"). Non si può mai fare esperienza diretta di una mente e insieme contemplarla come un oggetto, infatti la mia mente non è mai per me un oggetto nel senso di un tavolo o di un albero. Questo limite può essere superato solo in modo ipotetico, immaginando una *deity*, cioè, nel lessico del filosofo australiano, la qualità prossima più alta rispetto a quella posseduta (2: 429). Nel caso dell'uomo, questa *deity* sarebbe l'ipotetico sguardo di un angelo ("angel's view") in grado di vedere una coscienza nella sua interezza, nella sua doppia realtà di soggetto e oggetto (1: 19-20).

Il neurobiologo Jean-Pierre Changeux, più di ottanta anni dopo, riconosce il valore delle tesi di Alexander:

La coscienza riflessa di noi stessi si sviluppa in e attraverso la nostra coscienza degli altri. Essa sarebbe collegata alla vita sociale [...]. I recenti lavori sullo sviluppo cognitivo del bambino confermano questa visione straordinariamente premonitrice di Alexander. (Changeux, *L'uomo di verità* 133)

Lo stesso Changeux ci offre, dal suo punto di vista, numerosi spunti per la nostra ricerca: le neuroscienze definiscono infatti la capacità di attribuzione o di rappresentazione degli stati mentali altrui come un dispositivo cognitivo particolarmente sviluppato nell'uomo, tanto che "la comprensione di sé si sviluppa in parallelo con la comprensione – immaginata ma attuale – dell'altro" (Changeux e Ricœur 155):

La corteccia frontale sembra svolgere un ruolo essenziale nell'*attribuzione* di stati mentali, affettivi, credenze, desideri, intenzioni a un'altra persona (o a una rappresentazione figurativa di un'altra persona) [...]. La corteccia frontale [...] permette allo spettatore di "mettersi nei panni" dei personaggi rappresentati sperimentando una sorta di "empatia." (Changeux, *Ragione* 30-32)

Changeux afferma inoltre che è possibile registrare numerose differenze di attività corticale a seconda che il soggetto analizzato immagini eventi o azioni nella prospettiva della prima o della terza persona: "La prospettiva in terza persona, comparata alla prospettiva in prima, impegna differenzialmente le cortecce *parietale* e inferiore destra, il pre-cuneo, le cortecce del cingolo posteriore e *fronto-polare*" (Changeux, *L'uomo di verità* 137). Gli studi di Alexander e Changeux (su quell'elemento "concreto" pur se "immaginario"

zation 61-62, 67 e 81). La traduzione è mia, come in tutti gli altri casi in cui non si indicherà un'edizione italiana di riferimento.

che permette di comprenderci e di comprendere l'altro) individuano il retroterra cognitivo delle diverse teorie letterarie che ci apprestiamo a passare in rassegna.

È possibile riconoscere almeno quattro modelli già sviluppati di teoria delle narrazioni letterarie come rappresentazione della vita interiore. Distinguo tra: a) un modello *morale* (Ortega y Gasset, Rorty), b) un modello della *centralità del personaggio* (Forster, Scholes e Kellogg), c) un modello della *contingenza narrata* (Pouillon, de Waelhens), d) un modello *logico-linguistico* (Hamburger, Cohn, Banfield).

Nel primo di questi modelli, Ortega y Gasset considera l'attenzione per le "vite segrete" come una variazione di scala al di sotto della trama. Questa variazione ha anche un significato conoscitivo di ordine *morale*, infatti ci libera dalle ristrettezze dell'io per concederci il dono della "trasmigrazione," moltiplicando le nostre esistenze (*The Dehumanization* 91).² A sviluppare maggiormente il modello *morale* dell'analisi della vita interiore narrata è però Rorty:

La strada per arrivare a considerare gli altri esseri umani come "dei nostri" invece che come "loro" consiste nel descrivere gli altri nei particolari e nel ridescrivere noi stessi. Questo non è compito della teoria, ma di altri generi letterari come [...] il romanzo. Opere narrative come quelle di Dickens [...] ci fanno conoscere in modo dettagliato le diverse forme di sofferenza patite da persone a cui prima non avevamo prestato attenzione. (Rorty, *La filosofia* 5)

La lettura della narrazione delle vite interiori nel romanzo da un punto di vista morale è al centro anche di un importante articolo del 2001, "Redemption from Egotism."³ Il romanzo, sostiene Rorty, ha giocato un ruolo centrale nell'educazione morale dei giovani intellettuali nell'Occidente negli ultimi due secoli. La fioritura del romanzo nel diciannovesimo e nel ventesimo secolo ha cambiato la mappa del mondo intellettuale occidentale. Il romanzo compie questa educazione lasciandoci conoscere come persone diverse da noi pensano, pianificano le loro azioni, danno senso alla loro vita, permettendo di metterci nelle altrui "scarpe" (e menti). Esistono anche altre forme e generi che permettono un'esperienza simile, ma il romanzo "è il genere che ci aiuta di più ad afferrare la varietà della vita umana e la contingenza del nostro vocabolario morale" (250). Il romanzo è il principale strumento che ci aiuta a immaginare cosa significhi essere un altro: la lettura di un gran numero di romanzi è il processo tramite il quale i giovani intellettuali del nostro tempo sperano di trovare se stessi e diventare "saggi", catturati in un "*improvviso allargamento condiviso dell'immaginazione*" (253).

Si deve sottolineare, però, che la prospettiva del filosofo americano tende a definire le narrazioni letterarie come uno strumento di educazione del tutto positivo e aideologico: con Harold Bloom, egli oppone l'*autonomia* e l'*autenticità* della letteratura all'ideologia delle

² Si veda su questo anche quello che Shelley aveva scritto circa cento anni prima: "Per essere realmente buono, un uomo deve avere un'immaginazione intensa e pregnante; si deve metter al posto di un altro e di molti altri; le pene e i piaceri della sua specie devono diventare i suoi. Il grande strumento del bene morale è l'immaginazione; e la poesia raggiunge l'effetto agendo sulla causa. La poesia amplia la circonferenza dell'immaginazione" (89).

³ L'articolo è anche citato da Todorov che oppone le teorie del filosofo americano agli eccessi di strutturalismo e decostruzionismo, al fine di salvare "la letteratura in pericolo." "Conoscere nuovi personaggi è come incontrare volti nuovi, con la differenza che possiamo subito scoprirli dall'interno, osservando ogni azione dal punto di vista del suo autore" (69).

“idee standard.” Questo “ottimismo” andrebbe mitigato ripensando ad alcune riflessioni di Benjamin sul rapporto tra arte e morale:

L'opera d'arte, che nessuno oserebbe considerare una riproduzione fedele della natura, è ritenuta invece una copia fedele dei fenomeni morali, senza nemmeno sollevare la questione della loro riproducibilità. (80)

Anche il contenuto morale dell'arte è, per Benjamin, “un momento del suo contenuto integrale di verità” e va quindi conosciuto “in termini storico-filosofici” (80).

Il secondo paradigma, che qui chiamiamo modello della *centralità del personaggio*, è inizialmente sviluppato nella riflessione di Forster, preceduta da quella di Alain nel *Système des beaux-arts* (1920).⁴ Ribaltando l'idea aristotelica della prevalenza dell'intreccio sui personaggi, lo scrittore inglese mette il luce che ciò che suscita maggior interesse nel romanzo è la narrazione della “vita nascosta” e la funzione del romanziere è quella di rivelarne le scaturigini:

Nella vita quotidiana non ci si comprende mai a vicenda, e non esiste né chiaroveggenza assoluta né confessione totale. Ci conosciamo reciprocamente in modo approssimativo, per segni esteriori [...]. Il lettore invece può capire fino in fondo le persone d'un romanzo, se questo il romanziere desidera: la loro vita intima può venir rivelata non meno di quella esteriore [...]. Al romanziere è concesso di ricordare e comprendere tutto, se lo vuole. Conosce appieno la vita nascosta (Forster 69-71).

Se nella realtà della nostra esistenza possiamo essere il narratore della nostra storia, ma non l'autore della nostra vita (Ricœur, *La vita* 185), Forster individua nello scrittore di romanzi quell'unità di autore e narratore di una vita, che permette la completa trasparenza delle vite nascoste.

A Forster si rifanno esplicitamente Scholes e Kellogg nella loro indagine sul personaggio nella narrativa. L'attenzione all'interiorità dei personaggi sarebbe, *da un punto di vista storico*, soprattutto un elemento di natura cristiana, nato dallo spostamento dall'eccellenza eroica al rapporto privato dell'anima col divino (208).⁵ *Dal punto di vista teorico* costituirebbe invece l'elemento che distingue la narrativa dagli altri generi: “Soltanto nella narrativa la vita interiore dei personaggi diventa veramente accessibile. ‘Qui,’ per citare di nuovo Forster, ‘il romanziere trova il suo cavallo di battaglia’” (Scholes e Kellogg 215). Scholes e Kellogg attribuiscono però a questa attenzione verso l'interiorità il rischio di un distacco tra ciò che è percepito e ciò che è reale, fino a una perdita stessa delle possibilità della rappresentazione del reale. Mostriamo in seguito come “l'identità narrativa” (Ricœur) che emerge da una narrazione di *fiction* possa essere sempre riferita, con una variazione di scala di riferimento, a un contesto superiore di realtà e non si deb-

⁴ Cfr. anche Mazzoni 68-71.

⁵ A parziale correzione di questa affermazione, secondo Hamburger, un netto spostamento dell'attenzione dalla narrazione al personaggio, rispetto alle narrazioni omeriche, avviene già nella tragedia antica. A caratterizzare questo genere non sarebbe una forma, ma i suoi personaggi. Nell'*Iliade* i personaggi sono “eventi,” esattamente come i fatti della guerra, essi sono descritti in virtù degli eventi e non viceversa. La tragedia, al contrario, “per prima ha aperto la via per il ritratto dell'uomo” (Hamburger, *From Sophocles* 9). Questo genere si distingue di conseguenza nettamente dalla narrazione epica antica, ma molto meno dal moderno romanzo: entrambi generi dell’“uomo rivolto all'interiorità” (10-11).

ba interpretare come mero documento di un'individualistica chiusura verso il mondo. Non si deve cioè condannare aprioristicamente quella *fiction* che si concentra sulla dimensione individuale a scapito di una presunta "realtà oggettiva", al contrario bisogna cercare di mettere a punto gli strumenti critico-teorici per ricercare la realtà di queste individualità.

Il terzo modello, quello che pone l'accento sulla *contingenza narrata*, è inaugurato in *Temps et roman* (1946) di Jean Pouillon.⁶ Egli è il primo dei teorici fin qui menzionati a distinguere con rigore, secondo quanto abbiamo suggerito nella premessa cognitiva agli sviluppi teorici, romanzo in prima e in terza persona: nel romanzo in prima persona sperimentiamo la vita interiore e la condotta altrui come se fossimo noi stessi a viverla. Si sperimenta una comprensione sentimentale che non mi fa uscire da me, dalla dimensione dell'"io". Nel romanzo in prima persona:

Essere "con" qualcuno non vuol dire avere di lui una coscienza riflessa, non vuol dire conoscerlo, ma è avere "con" lui la stessa coscienza irriflessa del sé. (71)

Nel romanzo in terza persona, al contrario, possiamo diventare un "oggetto" per noi stessi e vedere l'io contemporaneamente come un soggetto e un oggetto: "è la caratteristica essenziale di questi romanzi" (80).⁷

La riflessione di Pouillon è anche importante per rintracciare nel romanzo i modi della rappresentazione temporale della contingenza. Finché nel romanzo alla prima persona si dice "io" e non "egli" è facile utilizzare, per descrivere qualcosa che si svolge in quel momento, il presente; al contrario il presente è solitamente descritto nel romanzo alla terza persona con un tempo passato. Perché, si chiede Pouillon, il passato può giocare questo ruolo e spogliarsi del suo senso temporale? Temporalità e contingenza, nel romanzo alla terza persona, sono strettamente intrecciate:

Il fatto è che la contingenza si caratterizza per questo: che quello che è stato avrebbe potuto essere altro da ciò che fu; questa formula, in effetti, mostra che non si può rendere la contingenza che *a posteriori*. Il presente si assorbe nell'azione e si vuole univoco [...]; l'imperfetto di tanti romanzi non significa dunque che il romanziere è nel futuro rispetto al suo personaggio, ma semplicemente che egli *non è* quel personaggio, che ce lo *mostra*. (145-146)⁸

L'importanza delle analisi di Pouillon fu subito riconosciuta da Alphonse de Waelhens, che dedicò nel 1947 due conferenze al libro del critico francese. De Waelhens ne ricava una riflessione sul romanzo incentrata sull'importanza della trasparenza interiore che questo genere letterario ci offre. Il momento più originale del contributo del filosofo belga riguarda una domanda importante da affrontare in sede di teoria letteraria della vita interiore narrata: "questa tecnica, così preziosa, è immaginaria?" (292). La risposta, ov-

⁶ Sulla complessa figura di questo grande intellettuale, filosofo di formazione, critico, teorico letterario ed etnologo, si veda il numero monografico, a lui dedicato, della rivista *L'Homme* 37.143 (1997), in particolare la presentazione e i seguenti articoli: Lévi-Strauss 13-15; Pingaud 21-27.

⁷ Siamo quindi nella situazione che Alexander definirebbe coi termini di *deity* e di *angel's view*. Il romanzo in terza persona si distingue anche dal campo della psicologia, perché "lo psicologo vuole donarci la comprensione di noi stessi, il romanziere quella altrui" (Pouillon 39).

⁸ Per una carrellata su diverse teorie riguardo questo problema: Stanzel 31-37; Weinrich 251-261. Su romanzo e contingenza vedi anche: Agamben 43-85.

viamente, non può che essere affermativa, ma, in questo caso, “il concreto immaginario possiede una potenza di disvelamento superiore al concreto reale” (292).⁹ Il romanziere, in realtà, può essere autore e narratore della vita del suo personaggio, come affermava anche Forster, ma, secondo de Waelhens, non può dargli una *natura*, i personaggi “sono degli esseri umani sperimentali. Solo attraverso il lettore l’ambiguità è ristabilita. L’opera comincia ad esistere quando essa è letta e l’ambiguità è riconosciuta” (297). Nello stesso modo in cui l’esistenza “immaginario-concreta” del personaggio è sottomessa a una situazione estetica sociale, legata alla triangolazione tra autore, opera e lettori, così anche la vita interiore del personaggio non deve essere considerata come puro “commentario interiore” individuale, ma come una “*colorazione*” soggettiva e oggettiva insieme: “i sentimenti hanno valore fin tanto che sono dei contatti con la realtà, fino a che la celebrano e non come semplici tappe della vita interiore” (296).

La quarta e ultima declinazione di questa specifica teoria letteraria delle narrazioni è quella che abbiamo chiamato *logico-linguistica*, sviluppata, a partire dal 1957, da Käte Hamburger. La studiosa definisce *logica della letteratura* quella teoria che esamina l’esistenza e la natura delle differenze tra il linguaggio produttore di forme letterarie e quello che si trova alla base del pensiero e della comunicazione (Hamburger, *Logique* 22). Le leggi logiche sono qui distinte da quelle estetiche e ricoprono due campi che non hanno tra loro un’intersezione (la definizione di leggi logiche non potrà in nessun modo determinare cioè il valore artistico e l’importanza storica di un’opera): le prime devono essere determinate in modo assoluto e fornire una conoscenza oggettiva avalutativa; le seconde sono storiche e relative e hanno come fine la valutazione dell’opera.

Secondo Hamburger è necessaria, per comprendere la logica del letterario, una variazione di scala di carattere micrologico:

Per comprendere in cosa la lingua della letteratura si distingue dalla lingua della realtà, non bisogna accontentarsi di esaminare gli enunciati in quanto tali, ma è necessario andare a vedere dietro o al di sotto di essi. (39)

Da questa indagine “al di sotto” degli enunciati, Hamburger ricava i seguenti indici logici di *fiction*: a) utilizzo alla terza persona di verbi che descrivono processi interiori; b) discorso indiretto libero; c) perdita del significato “passato” dell’imperfetto delle narrazioni e possibilità di combinarlo liberamente con deittici temporali indicanti il futuro (124-125). A questi tre indici va aggiunto un “elemento strutturale” che definisce l’ingresso in un mondo di *fiction*: la scomparsa di un “Io-Origine” reale, di un soggetto di enunciazione concreto.¹⁰

In base a questi tre “indici” e a questo “elemento strutturale” è possibile compiere una distinzione logica (né estetica, né storica, né tanto meno valutativa), tra romanzo alla prima e alla terza persona. La logica linguistica delle narrazioni alla prima persona è stabilita dal solo concetto di “enunciato di realtà finto”, che lo distingue dalla *fiction* propriamente detta (romanzo alla terza persona e dramma) e dalla lirica (277). La differenza sta nel fatto che la *fiction* alla terza persona non è un enunciato di realtà (in base ai tre indici

⁹ Il concetto di “concreto immaginario” ci riporta alle affermazioni di Changeux ricordate precedentemente: “la comprensione di sé si sviluppa in parallelo con la comprensione – *immaginata ma attuale* – dell’altro.”

¹⁰ Hamburger spiega che l’Io-Origine (“*Ich-Originalität*”) è un concetto cognitivo che proviene dalla teoria della conoscenza e sostituisce qui il concetto logico-linguistico di *soggetto dell’enunciazione*.

appena esposti); la lirica deve essere considerato un enunciato di realtà *autentico* (anche nel caso in cui sia di contenuto irreali e con un soggetto di enunciazione difficilmente identificabile); il racconto alla prima persona è invece un enunciato di realtà *finto*: non è *mimesis* della realtà, ma *mimesis* dell'enunciato di realtà, poiché obbedisce non alle leggi della *fiction*, ma dell'“essere finto” (274-292). La “logica del letterario” definisce quindi come enunciato di *fiction*, opposto a quello di realtà, solo quello della narrazione alla terza persona (e, in misura minore, del dramma, come “prelievo” del solo dialogo sulla sostanza della narrazione in terza persona). Inoltre, come in Pouillon, è la contingenza del personaggio di *fiction* che annulla il senso imperfettivo dei verbi che servono a descriverlo (93). In un enunciato di realtà, l'imperfetto sta a significare che gli eventi di cui si racconta sono passati per un soggetto di enunciazione (“Io-Origine”); nella *fiction* la forma dell'imperfetto è la medesima, ma non è più possibile chiedere il “quando” dell'enunciazione; questo perché “l'oggetto di una narrazione non è riferito a un Io-Origine reale, ma a degli Io-Origine di *fiction*, è dunque di *fiction*” (82). È questo “Io-Origine” di *fiction* che “strappa” l'imperfetto alla sua normale temporalità per consegnarlo alla temporalità della contingenza e per mostrarci una coscienza altrui come soggetto e oggetto dell'enunciazione. La narrazione di *fiction* alla terza persona “è il solo spazio cognitivo dove l'Io-Origine (la soggettività) di una terza persona può essere rappresentato come tale” (88).

Alla magnifica opera di Hamburger si rifanno Dorrit Cohn e Ann Banfield. In *Transparent minds*, Cohn identifica tre tipi di presentazione della coscienza nel contesto delle narrazioni alla terza persona: “1. psico-narrazioni: il discorso del narratore sulla coscienza di un personaggio; 2. monologo riportato: il discorso mentale di un personaggio; 3. monologo narrato: il discorso mentale di un personaggio nella forma del discorso del narratore” (14). Nel successivo *The Distinction of Fiction*, l'autrice sembra rispondere alle critiche relative all'eccessiva attenzione concessa alle narrazioni in terza persona rispetto a quelle in prima persona, introducendo l'idea che, anche in una narrazione in prima persona, la possibilità di dimostrare la presenza di un narratore di finzione distinto dall'autore reale comporti un segnale di *fictionality* pari al pensiero altrui riportato da un narratore in terza persona (1-17).

In *Unspeakable sentences*, Banfield propone una “grammatica generativa degli enunciati narrativi” (McHale 17) in cui la specificità del romanzo è collegata al “represented speech and thought”, cioè al discorso indiretto libero, uno stile di rappresentazione della coscienza che, sostiene Banfield, è diventato sinonimo del romanzo stesso. I segnali dell'ingresso nella *fiction* sono costituiti da due enunciati che non è possibile usare in contesti di non-*fiction* senza un “effetto *finzionalizzante*.”

La *fiction* narrativa è strutturata linguisticamente attraverso la congiunzione di due enunciati impronunciabili (“unspeakable sentences”), l'enunciato della narrazione e l'enunciato della coscienza rappresentata. (Banfield 257)

Questi due enunciati sono associati da Banfield alle immagini dell'orologio e della lente: il primo assegna ordine alla narrazione nella trama, mentre la lente cattura e porta all'esterno ciò che di prezioso giace al di sotto della trama: “la mente silenziosa” (273).¹¹

¹¹ A questa stessa modalità *logica*, corretta però in senso storico grazie al riferimento al concetto di “forma simbolica” (come sviluppato da Cassirer e poi da Panofsky), appartiene il recente Mazzoni, *Teoria del romanzo*: “Raccontare significa interessarsi alla regione ontologica popolata dalle vite e dalle

2. L'identità narrativa: dalle vite segrete al transpersonale interiore

Vita interiore, vite segrete, mente silenziosa, “tesoro dello psichico” (Ricœur, *L'identità* 93-104): in questo secondo capitolo cercheremo di riconsiderare queste espressioni all'interno del concetto complesso di “identità narrativa,” affidandoci inizialmente alla riflessione di Ricœur. Vedremo poi come sia possibile leggere le diverse identità narrative presenti in una *fiction* come elementi costitutivi di un insieme più grande, parti della “coscienza a più livelli della modernità” (Taylor), unità sovraperpersonali ma vissute singolarmente in forma di autoriconoscimento di sé e di bisogno dell'altrui riconoscimento.

L'esperienza della socialità ci fa scoprire le altre menti (Alexander) e questa scoperta permette una migliore comprensione di sé, che si sviluppa in parallelo con la comprensione, *immaginata ma attuale*, dell'altro (Changeux). In questa operazione di mutuo riconoscimento, ha un ruolo determinante quella capacità immaginaria ma concreta che la letteratura (e in particolar modo il romanzo) possiede: la possibilità di mostrarci la vita interiore di uno o più personaggi, non solo in quanto mero commento alle azioni, ma in una *colorazione* insieme soggettiva e oggettiva. I sentimenti narrati ci interessano non quali semplici tappe della vita interiore, bensì quali contatti con la realtà (de Waelhens). Per definire come la vita interiore narrata possa vivere ai diversi ritmi e livelli dell'individuale e del collettivo, dobbiamo problematizzare questo concetto, cercando di considerare le “vite segrete” nel complesso della costruzione di “identità narrative.”

Ricœur ha definito l'“identità narrativa” nel corso di venti anni, dall'articolo “La vita: un racconto in cerca di narratore” (1984) al capitolo “Potere raccontare e raccontarsi” di *Percorsi del riconoscimento* (2004): l'identità di un essere umano non è come quella degli oggetti, non è cioè un'identità sostanziale; l'identità intesa in senso narrativo indica la capacità di essere noi stessi e quella di raccontare una storia, di costruire una rappresentazione, nella quale possiamo riconoscerci. Essa non è un'identità isolata, ma un racconto a più voci: è una costruzione e un'interpretazione che non finisce con le nostre vite, bensì con la fine di quello che gli altri ne diranno e ne faranno (Abel e Porée 38-40). L'identità narrativa che ci costituisce è un gioco di sedimentazione e innovazione, composto da variazioni immaginative, potenzialmente infinite, applicate al nostro io. Essa occupa un posto di mezzo tra cambiamento e identità assoluta, produce un sé istruito dai simboli culturali, che conferisce all'individuo un'identità non sostanziale, ma raccontata. La differenza tra identità sostanziale e identità narrativa è la differenza tra una identità-*idem* (il carattere, la permanenza, il *restare* se stessi) e una identità-*ipse* (la promessa, l'unità nel cambiamento, l'*essere* se stessi).

Dal percorso ventennale che Ricœur compie per definire questo concetto, possiamo distillare quello che più ci interessa per la nostra prospettiva: l'identità narrativa è quell'identità che l'uomo si costruisce attraverso la funzione narrativa, è un'identità che racchiude in sé il restare se stessi e la possibilità del cambiamento, del raccontarsi in un modo nuovo e di essere raccontati dagli altri. L'identità narrativa ci insegna a pensare alla conoscenza di sé come interpretazione narrativa: siamo interpretazioni “storiche” di noi stessi e degli altri.

Le singole identità narrative di *fiction* non sono, nelle nostra ipotesi, statici “documenti” individuali (e individualistici), ma particelle microfisiche di un insieme più ampio, in

forme di vita contingenti [...]; significa accettare un discorso che incorpora, nella propria grammatica di base, le impalcature minime della condizione umana in quanto esistenza accidentale, individuata da disposizioni, gettata in un tempo e in uno spazio, legata agli altri, collocata in un mondo” (72).

grado di creare sulla pagina una circolazione, degli incontri o degli urti, di mettere in luce orientamenti o scelte fatte da intere società, pronte a rivelare un senso più compiuto nel loro specifico intreccio. Definiremo la formula di questa intersezione di “microforze” con un’espressione di Charles Taylor, che parla di “*transpersonale interiore*.”

La coscienza a più livelli propria della modernità è frequentemente “decentrata”: consapevole di vivere a un ritmo transpersonale che, a sua volta, non è riducibile alla sfera personale, ma che, nonostante questo, resta interiore. È transpersonale solo in quanto è interiore. Le due caratteristiche sono inseparabili. (*Radici* 585)¹²

Il non-personale o transpersonale interiore fa parte del ritmo decentrato della nostra coscienza moderna, un ritmo che non è scisso e duale (uomo *contro* società), bensì definito da una complessa ontologia di carattere unitario, anche se processuale. La definizione di quello che bisognerà cercare, con metodo microanalitico e comparativo, nelle narrazioni di *fiction* sarà questa *unitarietà processuale del transpersonale interiore*.

Non si tratta di fornire un metodo, una griglia o una tipologia standard di analisi del testo. Ciò che conta è un’idea di quello che possiamo cercare nel romanzo: se si afferma semplicemente che il romanzo è la forma che esprime meglio di altre le nostre vite segrete, si corre il rischio di leggere in questo “tesoro dello psichico” un mero archivio delle identità possibili. Se questo genere è il genere dell’interiorità svelata, dobbiamo saper leggere, al contrario, queste forme dell’identità come parte di una più complessa identità narrativa che ricollega i sentimenti di un singolo personaggio al bisogno sociale di riconoscere, riconoscersi ed essere riconosciuti (Ricoeur). Si tratta di far reagire tra loro particelle solo in apparenza inerti, di mettere in prospettiva i microsistemi delle singole identità narrative di *fiction* tra loro e con tutti gli elementi interiori, ma transpersonali, attraverso i quali si costituiscono. Il prossimo capitolo offrirà brevi esempi di come tale idea possa trasformarsi in una critica dei testi in grado di compiere quella variazione di scala di grandezza dal concreto immaginario delle singole coscienze narrate alla molteplicità del reale.¹³

3. Modelli, esempi, analisi

L’idea di critica delle identità narrative presenti nella *fiction*, in un’ottica di intreccio transpersonale interiore delle coscienze, può trovare un riscontro importante nel concetto di “realismo moderno” di Auerbach, che in *Mimesis* analizza *To the Lighthouse* di Virginia Woolf con l’obiettivo di mostrare la caratteristica fondamentale di questa particolare forma di realismo: in essa non si rappresenta soltanto un soggetto e le impressioni del mondo esterno nella coscienza di questo, ma si mostrano molti soggetti che cambiano spesso (2: 319). La signora Ramsay è, per così dire, costantemente accerchiata dalle varie coscienze, compresa la sua, che convergono su di lei:

¹² Nella riflessione di Taylor, nell’*espressivismo* moderno, le nostre fonti di moralità sono dentro di noi, interiori, ma insieme transpersonali. Espressivismo infatti non vuol dire autosufficienza dell’essere umano, perché non appena la rivoluzione espressivista nasce, si genera anche la riflessione (Rousseau, Fichte, Hegel) sul *riconoscimento*: “L’individuo, per essere se stesso, ha bisogno di essere riconosciuto” (Taylor, *Le Fondamentale* 44).

¹³ Sul concetto di “variazione di scala:” cfr. Revel.

L'intento di avvicinarsi a una vera realtà obiettiva con l'aiuto di molte impressioni soggettive avute da molte persone (e in momenti diversi), è una caratteristica essenziale del procedimento moderno qui trattato, che si distingue così radicalmente dal soggettivismo unipersonale. (320)

Questa possibilità di rappresentazione delle impressioni soggettive, spiega Auerbach, esisteva anche prima del romanzo modernista, ma è quest'ultimo a farne uno strumento di avvicinamento alla realtà oggettiva, opposto al soggettivismo.

Se Auerbach ci mostra la struttura di questa particolare forma di realismo, che va intesa con i suoi stessi strumenti, è Bourdieu a proporci un'analisi del significato transpersonale interiore delle identità narrative coinvolte nel romanzo di Woolf. Vite interiori di personaggi maschili e femminili si incrociano in una riflessione sulla *illusio* specifica dei due sessi. Attraverso l'intrecciarsi di quelle che Bourdieu chiama "dissolvenze incrociate" tra coscienze, il ruolo dominante, maschile, paterno, infallibile del signor Ramsay è messo in discussione, mostrando come "il boia sia anche vittima" (88), dominato cioè dal suo stesso dominio, dalla sua *illusio* legata al ruolo. C'è in questo romanzo "un'evocazione incomparabilmente lucida dello sguardo femminile [...] su quella specie di sforzo disperato, e alquanto patetico nella sua incoscienza trionfante, che ogni uomo deve fare per essere all'altezza della sua idea infantile dell'uomo" (84). Interiorità maschile e comprensione materna e femminile si rendono conoscibili, in modo più profondo e socialmente significativo, nel momento della realizzazione del transpersonale interiore nella *fiction*. L'uomo è "addestrato a riconoscere i giochi sociali che hanno come posta una forma qualsiasi di dominio" (90), ma lo scontro tra questa esperienza interiore e quella femminile, nel romanzo woolfiano, produce la conoscenza del carattere infantile di questi giochi, presi terribilmente sul serio, svela cioè la specifica *illusio*, nella concezione dell'"uomo-bambino":

La signora Ramsay sa perfettamente che il verdetto enunciato senza pietà proviene da un essere pietoso che, vittima anch'egli dei verdetti inesorabili del reale, ha bisogno di pietà. (92)

Habitus e *illusio* contribuiscono alla definizione di un orizzonte transpersonale interiore, in cui anche "le pulsioni e i desideri sono politicamente socializzati" (95).

Andando al di sotto della trama, nelle vite segrete, non si abbandona il senso dell'interazione transpersonale. Virginia Woolf ci offre una specifica rappresentazione formale della vita interiore in cui si svela il contenuto sociale del dominio maschile, mostrandolo, per così dire, dall'*interno* di diverse coscienze.

Il passaggio dal concetto di "vita interiore" a quello di "identità narrativa" dei personaggi di una narrazione letteraria ci ha consentito di accantonare il carattere di "documento privato" di queste "vite segrete" narrate, per abbracciarne integralmente il significato di "monumento", di costruzione storica, di elemento "piccolo" che acquisisce senso e positività soltanto se dialogizzato con il "grande" della cultura, delle ideologie, degli immaginari sociali, della società, dell'epoca. È possibile leggere, nel romanzo della Woolf, con un'analisi microanalitica e comparativa, un elemento transpersonale interiore che ci conduce dalla scala "microscopica" dei pensieri di un individuo a riflessioni "macroscopiche." L'esperimento, con i nuovi concetti teorici e critici che abbiamo sviluppato, può essere condotto anche su altri romanzi in terza persona. Consideriamo, a puro titolo di esempio, alcune pagine dell'*Esclusa* di Pirandello (parte I, capitolo III):

Due erano le sciagure, non una sola. E questa del padre assai più grave di quella di Marta. Perché, a ragionare un po' con calma e aspettando qualche giorno, la sciagura della figlia forse si sarebbe potuta riparare. Ma col padre non si ragionava.

La signora Ajala già da un pezzo aveva imparato a misurare ogni dispiacere, ogni dolore, non per se stesso, che le sarebbe parso poco o niente, ma in considerazione delle furie che avrebbe suscitato nel marito. Se talvolta, buon Dio, per il guasto o la rottura di qualche oggetto anche di poco valore, ma di cui difficilmente si sarebbe potuto trovare il compagno in paese, tutta la casa piombava nel lutto, nella costernazione più grave... E i vicini, gli estranei, risapendolo, ne ridevano; e avevano ragione. Per una boccettina? per un quadrettino? per un ninnolo qualunque? Ma bisognava vedere che cosa importasse per lui, per il marito, quel guasto o quella rottura. Una mancanza di riguardo, non all'oggetto che valeva poco o nulla, ma a lui, a lui che l'aveva comperato. Avaro? Nemmen per sogno! Era capace, per quel ninnolo di pochi bajocchi, di mandare in frantumi mezza casa.

In tanti anni di matrimonio, ella era riuscita con le dolci maniere ad ammansarlo un po', perdonandogli anche, spesso, torti non lievi, senza mai venir meno tuttavia alla propria dignità e pur senza fargli pesare il perdono. Ma un nonnulla bastava di tanto in tanto a farlo scattare selvaggiamente. Forse, subito dopo, se ne pentiva; non voleva, però, o non sapeva confessarlo: gli sarebbe parso d'avvilirsi o di darla vinta: desiderava che gli altri lo indovinassero; ma poiché nessuno, nello sbigottimento, ardiva nemmeno di fiatare, egli si chiudeva, s'ostinava in una collera nera e muta per intere settimane. Certo, con segreto dispetto, avvertiva il troppo studio nei suoi di non far mai cosa che gli desse pretesto di lamentarsi minimamente; e sospettava che molte cose gli fossero nascoste; se qualcuna poi veramente ne scopriva anche dopo molto tempo, lasciava prorompere furibondo il dispetto accumulato, senza riflettere che ormai quelle escandescenze erano fuor di luogo, e che infine s'era fatto per non dargli dispiacere.

Si sentiva estraneo nella sua stessa casa; gli pareva che i suoi lo tenessero per estraneo; e diffidava. Specialmente di lei, della moglie, diffidava. E la signora Agata, infatti, soffriva sopra tutto di questo: che nell'animo di lui fossero impressi due falsi concetti di lei: l'uno di malizia, l'altro d'ipocrisia. Tanto più ne soffriva, in quanto che lei stessa si vedeva spesso costretta a riconoscere che non senza ragione egli doveva credere così; perché davvero ella, mancando ogni intesa fra loro due, talvolta era forzata dai bisogni stessi della vita a far di nascosto qualcosa ch'egli non avrebbe certamente approvata; e poi a fingere con lui.

Era sicura adesso la signora Agata, che il marito, nel furore, le avrebbe rinfacciato tutte quelle lievi concessioni che in tanti anni era riuscita con la dolcezza a ottenere. (23-24)

Pirandello non ci mostra qui delle coscienze isolate, ma la risonanza di un discorso interiore in un altro, con l'ausilio di "molte impressioni soggettive avute da diverse persone" (Auerbach) e "dissolvenze incrociate" (Bourdieu) tra coscienze. Questa costruzione transpersonale interiore, non diversamente da quanto accadeva nel caso di Woolf, è un modo, *mutatis mutandis*, per stigmatizzare e smascherare un ruolo maschile arcaico del capofamiglia, mostrando come "il boia sia anche vittima," dominato cioè dal suo stesso dominio, dalla sua *illusio*, che ne fa insieme un individuo privo di pietà e bisognoso di pietà.

La prima identità narrativa a essere svelata è quella di Agata Ajala:

La signora Ajala già da un pezzo aveva imparato a misurare ogni dispiacere, ogni dolore, non per se stesso, che le sarebbe parso poco o niente, ma in considerazione delle furie che avrebbe suscitato nel marito.

La dissolvenza incrociata che ci porta nella coscienza di suo marito Francesco avviene attraverso lo stratagemma della storiella degli oggetti ("Se talvolta, buon Dio, per il guasto o la rottura di qualche oggetto anche di poco valore, ma di cui difficilmente si sareb-

be potuto trovare il compagno in paese, tutta la casa piombava nel lutto, nella costernazione più grave...”). Ecco l’occasione per mostrarci questa nuova visione dal di dentro, quella del marito:

Forse, subito dopo, se ne pentiva; non voleva, però, o non sapeva confessarlo: gli sarebbe parso d’avvilirsi o di darla vinta: desiderava che gli altri lo indovinasero; ma poiché nessuno, nello sbigottimento, ardiva nemmeno di fiatare, egli si chiudeva, s’ostinava in una collera nera e muta per intere settimane. Certo, con segreto dispetto, avvertiva il troppo studio nei suoi di non far mai cosa che gli desse pretesto di lamentarsi minimamente; e sospettava che molte cose gli fossero nascoste; se qualcuna poi veramente ne scopriva anche dopo molto tempo, lasciava prorompere furibondo il dispetto accumulato, senza riflettere che ormai quelle escandescenze erano fuor di luogo, e che infine s’era fatto per non dargli dispiacere. Si sentiva estraneo nella sua stessa casa; gli pareva che i suoi lo tenessero per estraneo; e diffidava. Specialmente di lei, della moglie, diffidava.

La specifica *illusio* relativa al ruolo di padre inflessibile è causa della stessa sofferenza di Francesco, fino al punto di sentirsi un estraneo in quello che avrebbe dovuto essere il suo regno patriarcale. Una nuova dissolvenza ci riporta, questa volta bruscamente, senza una lunga transizione, nella coscienza di Agata, che soffre a sua volta per i dubbi del marito:

E la signora Agata, infatti, soffriva sopra tutto di questo: che nell’animo di lui fossero impressi due falsi concetti di lei: l’uno di malizia, l’altro d’ipocrisia. Tanto più ne soffriva, in quanto che lei stessa si vedeva spesso costretta a riconoscere che non senza ragione egli doveva credere così; perché davvero ella, mancando ogni intesa fra loro due, talvolta era forzata dai bisogni stessi della vita a far di nascosto qualcosa ch’egli non avrebbe certamente approvata; e poi a fingere con lui.

Non siamo qui semplicemente davanti a due monologhi interiori. La realtà dell’identità narrativa di Agata e Francesco, fatta anche di menzogne verso se stessi e verso l’altro, si illumina reciprocamente, mostrandoci un esempio di quel “realismo moderno” delle coscienze di cui parla Auerbach.¹⁴ Non è la trascrizione dell’ideologia esplicita dell’autore, ma una determinata tecnica di costruzione testuale a mostrarci “la solitudine dolce delle creature femminili, delle donne vittime della tacita oppressione e della sanguinaria violenza maritale, la solitudine sprezzante e ostinata degli “uomini di onore”, degli orgogliosi schiavi del pregiudizio sociale, l’assurdità pettegola e conformista della pubblica opinione, la sua moralistica empietà” (Leone de Castris, *Storia* 38). L’unitarietà processuale di una rappresentazione transpersonale interiore ci ha condotti dal piccolo di due coscienze al grande di un affresco sociale e culturale, in linea con lo stesso progetto pirandelliano, definito nella riscrittura del 1908: “scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga più nell’intimo dei personaggi [...]; parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo” (Pirandello, *A Luigi Capuana* 881).¹⁵

¹⁴ Cfr. anche Castellana 31-32.

¹⁵ Gregorio Alvignani, amante (presunto prima e poi concreto) di Marta, afferma che la coscienza “è un prodotto sociale, è ‘la gente in me’: che è poi [...] uno dei motivi conduttori dell’*Esclusa* e una delle chiavi del comportamento e della psicologia della sua protagonista” (Luperini 41).

Un'analisi di questo genere è possibile però solo in presenza di una narrazione in terza persona in cui un narratore onnisciente possa svelarci diverse coscienze contemporaneamente, costruendo nodi significativi di elementi interiori ma transpersonali. Resta ancora da vedere come sia possibile ipotizzare una simile variazione di scala dal piccolo al grande, dall'individuale al generale, in una narrazione in terza persona in cui un solo personaggio viene visto dal di dentro o in una narrazione in prima persona, dove il narratore ha accesso soltanto alla propria individualità.

Anche in questo caso la coscienza narrata non è uno statico micro-documento isolato, per il fatto che chi dice io, ad esempio in un racconto in prima persona, è sempre coinvolto in processi di *autoriconoscimento* (costruzione di un'identità narrativa) e di *giustificazione* (giustificare il proprio comportamento è possibile solo all'interno di più ampi contesti valoriali). Riconoscimento e giustificazione sono importanti "operatori" di variazioni di scala di rappresentazione. Nel suo ultimo libro, Ricœur affianca i due temi, commentando un importante lavoro di Boltanski e Thévenot sul tema della giustificazione: "là dove io dico riconoscimento, i nostri autori dicono *giustificazione*" (*Percorsi* 231). Se riconoscersi vuol dire costruire, interpretandosi ed essendo interpretati, un'identità narrativa, bisogna chiarire il significato del termine "giustificazione:"

La giustificazione è la strategia con la quale i competitori fanno accreditare i loro rispettivi posti nel contesto di [...] economie della grandezza [...]. La prima idea a imporsi è l'idea di una valutazione delle prestazioni sociali degli individui che si appelli all'idea di giustizia, ma secondo una diversità di criteri tale per cui una persona possa essere ritenuta "grande" o "piccola" in funzione di una diversità di griglie di grandezza, che [Boltanski e Thévenot] chiamano economie in ragione della loro coerenza relativamente a un certo tipo di riuscita sociale. Una situazione di disputa è generata dalle prove di qualificazione in un ordine di grandezza dato. Questa competizione si accorda bene con il nostro concetto di lotta per il riconoscimento [...]. Nel caso di creativi e di artisti, si parlerà per esempio di "grandezza ispirata". La valutazione delle prestazioni obbedisce di volta in volta a una batteria di test che, in situazioni di contestazione, i protagonisti devono superare al fine di potersi definire "giustificati" [...]. Nella attribuzione della grandezza tramite prove di giustificazione è insomma in gioco la valutazione delle persone relativamente a tali criteri e prove corrispondenti. (231-232)

Boltanski e Thévenot distinguono sei "mondi" nei quali possiamo trovarci nella situazione di dover giustificare il nostro operato per essere riconosciuti:

il "mondo dell'ispirazione:" in cui il principio di riconoscimento si basa su prove interiori difficilmente oggettivabili; è un mondo che privilegia la singolarità e che attribuisce la grandezza alle avventure interiori, all'illuminazione, al genio, al desiderio, all'amore; i grandi in questo mondo sono spesso disprezzati in altri;

il "mondo domestico:" non si riferisce solo al mondo familiare, ma alla relazione tra le persone, per cui la grandezza è sempre relativa a qualcun altro, più grande di..., più piccolo di...; filiazione, tradizione, gerarchia stabiliscono il riconoscimento in questo mondo; i valori di fedeltà, bontà, mutua assistenza sono in continuo conflitto con l'elemento "gerarchico-paterno;"

il "mondo dell'opinione:" in cui la grandezza deriva dall'opinione degli altri e non si deve necessariamente fondare su proprietà durevolmente iscritte nel proprio essere, tanto che la grandezza è qui fragile e facilmente criticabile; lo stato di grandezza è qui la "celebrità;"

il "mondo civico:" il principio di legittimazione della grandezza "civica" è la subordinazione alla volontà generale ed è opposto al perseguimento di interessi privati; in questo

mondo le azioni sono pertinenti se partecipano di un'azione collettiva che dona senso alle azioni di un individuo e le giustifica;

il "mondo commerciale:" le azioni degli uomini sono mosse, in questo contesto, dal desiderio degli individui di possedere dei beni rari, la grandezza si misura col "prezzo," posizione di forza su un mercato, e con la "riuscita" negli affari;

il "mondo industriale:" è il mondo in cui trovano posto la tecnica e la scienza, non va quindi ristretto al solo mondo dell'impresa; le prove principali sono qui "l'efficacia" e "l'innovazione," a cui si aggiungono la performatività, la produttività, la capacità di rispondere a dei bisogni. (Boltanski e Thévenot 200-262)

La singola coscienza che viene rappresentata in un romanzo nell'atto di riconoscersi o di giustificarsi non è mai isolata, ma si trova al centro di variazioni di scala che la portano a confrontarsi con uno o più di questi mondi (se ne possono immaginare facilmente anche altri, come sottoinsiemi dei precedenti).

Un esempio magnifico di questo aspetto delle narrazioni in prima persona può essere letto in un romanzo che è forse uno dei maggiori paradigmi di narrazione di riconoscimento e giustificazione: *La coscienza di Zeno*. Zeno costruisce la sua identità narrativa – fatta, come sappiamo, di un'unione a volte inestricabile di verità e menzogna, deliberatamente intrecciate (Lavagetto 103-107) – attraverso una continua interpretazione di sé che è sempre un riconoscersi e un giustificarsi rispetto a "mondi" (quello familiare, quello dell'amore e dell'ispirazione musicale, quello commerciale, ecc.) più ampi della sua sola "coscienza". Nell'interpretazione che Pouillon offre di questo romanzo alla prima persona, il tema del giudizio, della giustificazione e del riconoscimento è centrale: Zeno dice "io" per giustificarsi e in questo ci svela anche le sue menzogne (Pouillon 255-265). Quello che ci interessa qui però non è la sincerità del personaggio, ma il suo continuo giustificarsi alla ricerca di una "legittimità:"

C'è in Zeno – che infrange e insegue la legittimità, che si sente colpevole e che quindi si inventa pretesti per fare ciò che vuole senza colpa – il bisogno di confessarsi, anche se la sua confessione è sospetta e sfiora sempre l'autoapologia. Si denuncia con l'intenzione di offrire argomenti alla difesa. (Lavagetto 89)

Per dirla con Boltanski e Thévenot, Svevo costruisce un personaggio la cui coscienza non è isolata ma è continuamente dialettizzata, a livello sociale, dal bisogno di giustificarsi all'interno di grandi "mondi", che a loro volta si intrecciano. L'infinita carrellata di scene di giustificazione e riconoscimento presenti nel romanzo, che qui è naturalmente impossibile riportare, non sono un documento isolato o autonomo, bensì un tentativo di comprensione di un'intera fase storica, analisi transpersonale interiore di quei luoghi della coscienza dove la crisi di un'epoca chiarisce le sue componenti ataviche, spirituali e storiche, "indagine sulla realtà ricostruita attraverso un totale impegno della coscienza" (Leone de Castris, *Italo Svevo* 33-34).¹⁶

L'esempio di Zeno non è un caso isolato, è semmai un paradigma. In ogni narrazione in prima persona possiamo ritrovare quelle scene di riconoscimento e giustificazione su diversi livelli di scala e in diversi mondi o contesti, che permettono una riflessione transpersonale interiore anche in questo tipo di narrazioni. Giustificarsi non vuol dire chiudersi a difesa, al contrario è sempre aprirsi, partendo da un orizzonte micro-descrittivo, a

¹⁶ In nota Leone de Castris chiarisce che questo modo di intendere il realismo da parte di Svevo può essere accostato al concetto di "realismo moderno" formulato da Auerbach.

una variazione di scala che ci porta a conoscere in cosa crede una determinata società, a costruire scene socialmente rilevanti, in un legame tra microcosmo dell'interiorità e macrocosmo degli immaginari sociali e culturali.

Bibliografia

- Abel, Olivier e Porée, Jérôme. "Identité narrative." *Le vocabulaire de Paul Ricœur*. Eds. Abel, Olivier e Porée, Jérôme. Paris: Ellipses, 2007. 38-40. Stampa.
- Agamben, Giorgio. "Bartleby o della contingenza." Deleuze, Gilles e Agamben, Giorgio. *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet, 1993. 43-85. Stampa.
- Alexander, Samuel. *Space, Time and Deity*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004. Stampa
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Trad. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Banfield, Ann. *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston-London: Routledge & Kegan, 1982. Stampa.
- Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Trad. Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi, 1999. Stampa
- Boltanski, Luc e Thévenot, Laurent. *De la justification*. Paris: Gallimard, 1991. Stampa.
- Bourdieu, Pierre. *Il dominio maschile*. Trad. Alessandro Serra. Milano: Feltrinelli, 1998. Stampa.
- Castellana, Riccardo. "Realismo modernista: un'idea del romanzo italiano (1915-1925)." *Italianistica* 34.1 (2010): 23-45. Stampa.
- Changeux, Jean-Pierre e Ricœur, Paul. *La natura e la regola. Alle radici del pensiero*. Trad. Marianna Basile. Milano: Raffaello Cortina, 1999. Stampa.
- Changeux, Jean-Pierre. *L'uomo di verità*. Trad. Alessandro Serra. Milano: Feltrinelli, 2003. Stampa.
- Changeux, Jean-Pierre. *Ragione e piacere. Dalla scienza all'arte*. Trad. Vittorio Beonio-Brocchieri. Milano: Raffaello Cortina, 1995. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *The distinction of fiction*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1999. Stampa.
- Cohn, Dorrit. *Transparent minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. Stampa.
- De Waelhens, Alphonse. "La phénoménologie du roman. Deux conférences." *Revue de Métaphysique et de Morale* 88.3 (1983): 289-297. Stampa.
- Forster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo*. Trad. Corrado Pavolini. Milano: Il Saggiatore, 1963. Stampa.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot. Paris: Seuil, 1986. Stampa. Traduzione di *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett, 1977.
- Hamburger, Käte. *From Sophocles to Sartre. Figures from Greek Tragedy, Classical and Modern*. Trad. Helen Sebba. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1969. Stampa. Tra-

- duzione di *Von Sophokles zu Sartre: Griechische Dramenfiguren antik und modern*. Stuttgart: Verlag, 1962.
- Lavagetto, Mario. *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*. Torino: Einaudi, 1986. Stampa.
- Leone de Castris, Arcangelo. *Italo Svevo*. Pisa: Nistri-Lischi, 1959. Stampa.
- Leone de Castris, Arcangelo. *Storia di Pirandello*, Roma-Bari: Laterza, 1992. Stampa.
- Lévi-Strauss, Claude. "L'homme de L'Homme." *L'Homme* 37.143 (1997): 13-15. Stampa.
- Luperini, Romano. *Pirandello*. Roma-Bari: Laterza, 2008. Stampa.
- Mazzoni, Guido. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino, 2011. Stampa.
- McHale, Brian. "Unspeakable Sentences. Unnatural Acts: Linguistics and Poetics Revisited." *Poetics Today* 4.1 (1983): 17-45. Stampa.
- Ortega y Gasset, José. *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*. Trad. Helene Weyl. Princeton: Princeton University Press, 1948. Stampa. Traduzione di *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- Pingaud, Bernard. "'Temps et roman' aujourd'hui." *L'Homme* 37.143 (1997): 21-27. Stampa.
- Pirandello, Luigi. "A Luigi Capuana." *Tutti i romanzi*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1973. 881-882. Stampa.
- Pirandello, Luigi. "L'esclusa." *Tutti i romanzi*. Vol. 1, Milano: Mondadori, 1973. 3-209. Stampa.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. Paris: Gallimard, 1993. Stampa.
- Revel, Jacques, ed. *Giochi di scala*. Roma: Viella, 2006. Stampa.
- Ricœur, Paul. "De la volonté à l'acte." *Temps et récit de Paul Ricœur en débat*. Eds. Bouchindhomme, Christian e Rochlitz, Rainer. Paris: Cerf, 1990. 17-36. Stampa.
- Ricœur, Paul. "Identité narrative." *Esprit* 7.8 (1988): 295-304. Stampa.
- Ricœur, Paul. "Individu et identité personnelle." *Sur l'individu*. Veyne, Paul et al. Paris: Seuil, 1987. 54-72. Stampa.
- Ricœur, Paul. "L'identità narrativa." *Allegoria* 22.62 (2010): 93-104. Stampa.
- Ricœur, Paul. "L'identità narrative." *Revue de sciences humaines* 95.221 (1991): 35-47. Stampa.
- Ricœur, Paul. "L'identità narrative." *La narration. Quand le récit devient communication*. Eds. Bühler, Pierre e Habermacher, Jean-François. Genève: Labor et fides, 1988. 287-300. Stampa.
- Ricœur, Paul. *La memoria, la storia, l'oblio*. Trad. Daniella Iannotta. Milano: Raffaello Cortina, 2003. Stampa.
- Ricœur, Paul. "La vita: un racconto in cerca di narratore." *Filosofia e linguaggio*. Milano: Guerini, 1994. 169-185. Stampa.
- Ricœur, Paul. "Le mystère mutuel ou le romancier humilié." *Esprit* 15.132 (1947): 691-699. Stampa.

- Ricœur, Paul. *Percorsi del riconoscimento*. Trad. Fabio Polidori. Milano: Raffaello Cortina, 2005. Stampa.
- Ricœur, Paul. *Sé come un altro*. Trad. Daniella Iannotta. Milano: Jaca Book, 1993. Stampa.
- Ricœur, Paul. *Tempo e racconto*. Trad. Giuseppe Grampa. Milano: Jaca Book, 1986-1988. Stampa.
- Rorty, Richard. *La filosofia dopo la filosofia*. Trad. Giulia Boringhieri. Roma-Bari: Laterza, 2001. Stampa.
- Rorty, Richard. "Redemption from Egotism: James and Proust as Spiritual Exercises." *Telos* 3.3 (2001): 243-263. Stampa.
- Scholes, Robert e Kellogg, Robert. *La natura della narrativa*. Trad. Rosanna Zelocchi. Bologna: il Mulino, 1970. Stampa.
- Shelley, Percy Bysshe. *Difesa della poesia*. Trad. Angiola Mazzola. Milano: Rusconi, 1999. Stampa.
- Stanzel, Franz. *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Stuttgart: Braumüller, 1955. Stampa.
- Svevo, Italo. "La coscienza di Zeno." *Romanzi e "continuazioni"*. Milano: Mondadori, 2004. 623-1085. Stampa.
- Taylor, Charles. "Le Fondamental dans l'Histoire." *Charles Taylor et l'interprétation de l'identité moderne*. Eds. Laforest, Guy e de Lara, Philippe. Paris: Cerf, 1998. 35-49. Stampa.
- Taylor, Charles. *Radici dell'io*. Trad. Rodolfo Rini. Milano: Feltrinelli, 1993. Stampa.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura in pericolo*. Trad. Emanuele Lana. Milano: Garzanti, 2008. Stampa.
- Weinrich, Harald. *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Trad. Maria P. La Valva e Paolo Rubini. Bologna: il Mulino, 2004. Stampa.