

Caratterizzazione e distribuzione

Alex Woloch

Abstract

Le opere narrative mostrano un'innata consapevolezza della tensione che deriva dalla necessità di distribuire l'attenzione su diversi personaggi in quantità disomogenee. L'autore si propone di creare un modello teorico per affrontare una serie di questioni legate alle scelte distribuzionali nel romanzo dell'Ottocento. Vengono introdotte le categorie di spazio-personaggio – l'incontro/scontro tra individuo rappresentato e spazio narrativo – e sistema-personaggi – la disposizione di personaggi multipli in una struttura narrativa. Le categorie intendono ovviare alla scissione che ha dominato la critica sul personaggio, divisa tra due posizioni antitetiche: da un lato chi ha ridotto il personaggio a mero accorgimento formale, dall'altro coloro i quali ne hanno enfatizzato l'aspetto referenziale e umano. L'intento delle categorie qui proposte è invece quello di recuperare la dialettica che lega questi due aspetti del personaggio finzionale. In particolare, mettere in evidenza come gli esiti strutturali del romanzo dipendano dal problema di rappresentare personaggi minori ridotti ai due principali paradigmi del bizzarro e del lavoratore. I meccanismi del romanzo e i disequilibri strutturali che derivano dall'incorporazione dei personaggi sono interpretati dall'autore come rispecchiamento del difficile rapporto tra disegualianza e democrazia, che ha contrassegnato un secolo, l'Ottocento, dove alla mobilità sociale della borghesia faceva da contraltare la marginalizzazione delle classi subalterne. L'intervento si conclude con cenni al trattamento del personaggio nei lavori di Jane Austen, Dickens e Balzac.

Parole chiave

Personaggio, romanzo, Ottocento, teoria della narrazione

Contatti

sostene.zangari@hotmail.it

Introduzione: Personaggi in cerca di spazio. di Sostene Massimo Zangari

Si presenta la traduzione di «Characterization and distribution», introduzione al volume *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, opera dello studioso Alex Woloch, professore associato di letteratura presso l'università di Stanford. Il testo, come evidenziato nel sottotitolo, vuole affrontare il problema del «personaggio minore» nella letteratura dell'Ottocento, quella strana e peculiare figura di cui «il lettore, curiosamente, si ricorda»¹ nonostante l'esiguo spazio che occupa nell'economia di un'opera narrativa. Lo scopo è quello di fornire un modello di analisi e di applicarlo a un campione di opere letterarie della tradizione europea. Il lavoro critico di Woloch è sostenuto dalla volontà di recuperare, e allo stesso tempo rinnovare, la tradizione formalista, inserendosi in quel filone di cui il collega stanfordiano Franco Moretti è stato il portabandiera durante il decennio passato. Di Moretti, in particolare, Woloch riprende il tentativo di abbinare lo studio della forma letteraria allo scavo delle condizioni, letterarie e non, che ne hanno motivato la comparsa e l'affermazione. In particolare, lo sforzo è quello di esplora-

¹ Si veda oltre, par. 8.

re le modalità attraverso le quali il romanzo si fa specchio delle contraddizioni della democrazia e della società ottocentesca, trasformando la «storia in forma».²

La panoramica di Woloch prende le mosse dagli albori della tradizione letteraria occidentale, inaugurando il percorso critico con l'*Iliade*. L'attenzione si focalizza sul secondo libro, nel quale compaiono due momenti chiave per lo sviluppo dell'indagine di *The One vs. The Many*: il discorso di Tersite, seguito dalla punizione di Odisseo, e il Catalogo delle navi – due momenti chiave in quanto, tramite modalità diverse, mettono in crisi l'architettura del poema. Tersite, prendendo la parola nel concilio di guerra, cerca di far prevalere la propria prospettiva e suggerisce con veemenza ad Agamemnone di tornare in Grecia e terminare la spedizione contro Troia, accontentandosi del bottino già ottenuto. Il Catalogo delle navi, invece, con la mera consistenza numerica dei protagonisti, potrebbe occupare tanto spazio da impedire la regolare progressione della storia.

A chiudere il cerchio critico, l'epilogo dell'indagine si conclude con un ritorno alla tradizione greca, questa volta sotto forma di una lettura dell'*Edipo re*. Ed è a questo punto che l'autore, analizzando i rapporti tra la figura centrale dell'eroe tragico e dei personaggi che ruotano attorno ad esso, rintraccia il nucleo originario delle forze e delle tensioni che regolano la coesistenza di figure finzionali in un'opera di narrazione. Da un punto di vista etimologico, il termine *protagonista* indica il «primo attore», primo e non unico, e pertanto elemento della composizione letteraria che si crea in funzione della presenza di un secondo attore (*deuteragonista*) e, a partire da Eschilo, con un terzo attore, il *tritagonista* – ciò che li lega, pertanto, è l'agone, lo spazio che costoro si disputano e che si trasformerà in arena di competizione e lotta: se da un lato sappiamo chi dei tre avrà maggior spazio, dall'altro siamo consapevoli che il risultato finale sarà raggiunto in maniera tutt'altro che pacifica. E, difatti, nell'applicare questo schema contrastivo tra personaggi in cerca di spazio, Woloch ricorda come la colpa di Edipo venga fuori per mezzo di una serie di conversazioni con personaggi minori, ognuno dei quali cerca di imporre sulla narrazione una prospettiva propria, indipendente da quella del protagonista. Sono i personaggi minori a determinare la sorte del re, a costringerlo a riconoscere la propria colpa e condurlo alla drammatica decisione di privarsi della vista.

La narrazione di una storia è anche il resoconto di come il personaggio principale costruisca se stesso come protagonista, e questa costruzione, sottolinea Woloch, avviene anche per mezzo della scelta di *non* garantire ad altri personaggi lo stesso privilegio. Analogamente a quanto avviene sul palcoscenico teatrale, anche nel romanzo si assiste a un confronto per la conquista dello spazio narrativo. A questo proposito, Woloch introduce una terminologia specifica per spazializzare le interazioni tra personaggi romanzeschi, lo *spazio-personaggio*, «quell'incontro peculiare e intenso tra una personalità individuale e un determinato spazio e posizione all'interno di una narrazione» e il *sistema-personaggi*, «la disposizione di spazi personaggi multipli e differenziati – configurazioni e manipolazioni discrete di figure umane – in una struttura narrativa unitaria». Queste categorie servono a sottolineare l'importanza della distribuzione di attenzione nell'opera narrativa che, nel suo generare disuguaglianza, portando uno o più attori della narrazione in posizione principale, e spingendo gli altri ai margini, dando loro poca attenzione, si configura come elemento necessario perché la narrazione romanzesca stessa possa essere possibile.

Il romanzo, per esistere, deve creare disuguaglianza. Ciò che Woloch nota, però, è il modo in cui i romanzieri si trovino spesso a disagio nel fare i conti con questa situazione, e abbiano cercato, soprattutto nel corso dell'Ottocento, di piegare la forma narrativa alla volontà di garantire più spazio a più personaggi, creando meccanismi narrativi in delicato equilibrio – che si trova sotto la costante minaccia di scoppiare. Non è allora difficile vedere il legame che unisce il romanzo alla realtà sociale dell'epoca, nella quale nuovi soggetti marginali reclamano maggiore spazio e diritti, contendendoli alla classe dirigente borghese. L'atteggiamento dello scrittore di romanzi, allora, sarà analogo a quello di quei politologi che, come dimostra il cenno a John Stuart Mill presentato da Woloch, giungono a complesse sintesi che tentano di tenere insieme la spinta egualitaria figlia

² Woloch, Alex. *The One vs. The Many*: 320.

dell'Illuminismo e la conservazione di un sistema gerarchico che avrebbe, secondo loro, garantito l'ordine.

L'introduzione qui presentata, «Caratterizzazione e distribuzione», oltre a enunciare e definire le categorie *spazio-personaggio* e *sistema-personaggi*, traccia una preziosa panoramica della critica sul personaggio, divisa lungo i due filoni, complementari, ma spesso in contrasto, delle scuole che hanno enfatizzato l'aspetto referenziale, trattando il personaggio quale raffigurazione umanizzata, e quelle che invece hanno, in vari modi, teso a ridurre il personaggio a elemento strutturale. Attraverso la spazializzazione dell'opera narrativa, Woloch punta a dimostrare come le due componenti, referenziale e strutturale, siano in realtà inscindibili. Soprattutto, l'autore invita ad avvicinarsi all'opera narrativa come a una realtà aperta, uno spazio dinamico percorso da relazioni che, tutte insieme, contribuiscono a costruire il racconto.

Nota di traduzione

Si traduce di seguito «Introduction: Characterization and Distribution» in Alex Woloch, *The One vs. The Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2003: 12-42, con il permesso dell'autore. Le traduzioni delle citazioni di cui non è presente edizione italiana in Bibliografia, sono opera del presente traduttore.

Caratterizzazione e distribuzione

Alex Woloch

Università di Stanford, Department of English

Gli dissero, ci sono troppi personaggi
Nel tuo romanzo, la trama è complicata, però
Continuano a venire, ci deve essere una perdita, aspetta, no, non è quello
È che ci sono troppe persone là fuori
John Ashbery, «The Last Romantic».

«Se l'ho fatto è perché siamo in troppi».
Thomas Hardy, *Jude l'oscuro*.

1. Spazio-personaggio: tra individuo e forma

Licaone, Tersite, Achille, Diomede, Odisseo, gli anonimi guerrieri ricordati sbrigativamente nel Catalogo delle navi: ogni opera d'arte esibisce diverse tipologie di individuo. La ricchezza nella varietà dei personaggi – le forme innumerevoli attraverso le quali l'*Iliade* rappresenta l'umanità – dipende dalla posizione assegnata a ognuno di essi all'interno dell'opera, o dallo spazio narrativo che occupano. In ciascuna delle sue innumerevoli manifestazioni, la personalità referenziale (*referential personality*) del personaggio – l'effetto particolare e l'impressione durevole che il personaggio provoca nel lettore – emerge tramite, e non malgrado, la sua posizione nel testo e la configurazione descrittiva che fluisce al di fuori di questa posizione.

«Now wol I stynte of Palamon a lite», scrive Chaucer ne *Il racconto del cavaliere*, evidenziando come il progredire della narrazione (*narrative*) implichi sempre una serie di scelte:

ogni brano mette in risalto alcuni personaggi e allo stesso tempo tende a disfarsi di altri, li ridimensiona o impone loro dei limiti.¹ Procedimenti simili vengono messi in atto implicitamente in qualsiasi narrazione, e talvolta affiorano in superficie. Prendiamo in considerazione due brani da Fëdor Dostoevskij e Anthony Trollope.

Il primo è tratto dall'*Idiota*:

Non dobbiamo dimenticare che i motivi delle azioni umane sono molto più complessi e vari di come siamo soliti pensare [...]. Cosa che faremo, nel chiarire ulteriormente l'attuale catastrofe con il generale, giacché ci troviamo nella necessità di dedicare a questo personaggio secondario un po' più di attenzione e spazio di quanto ci eravamo proposti (Dostoevskij, 561).

Il secondo da *Le torri di Barchester*, giusto alla conclusione del terzo capitolo:

Il signor Slope, comunque, al momento della presentazione non va mostrato al pubblico alla fine di un capitolo (*Le torri*, 37).

I brani testimoniano della consapevolezza della quantità di spazio narrativo assegnato a ogni singolo personaggio. Se lo si comprime alla fine di un capitolo, si crea una tensione tra la percezione che ne abbiamo come essere umano reale inserito in un mondo immaginato, e lo spazio assegnatogli all'interno della struttura narrativa. L'esempio di Trollope – un personaggio troppo importante perché venga infilato a forza in un capitolo che volge ormai al termine – viene dilatato a principio generale da Dostoevskij: *tutti* i personaggi di un universo narrativo sono potenzialmente sovralimitati (*overdelimited*) – e potrebbero sconvolgerne l'architettura se gli si dedicasse tutta l'attenzione che meriterebbero.²

¹ *Il racconto del cavaliere* (v.1334), «Now I will stop (speaking of) Palomon for a while» («Voglio or per poco cessare (di parlare) di Palemone» (Chaucer, 67). *To stynte* ha qui il significato primario di *to stop* (cessare), o *to turn away from* (distogliere da), ma al contempo suggerisce il significato più moderno di *depriving* (privare). Il termine ha una storia complessa: in relazione alla definizione obsoleta *to cut short*, *to stop* (interrompere, cessare), e *to cease speaking of* (smettere di parlare di), con il senso moderno di *to limit unduly in supply*, *to keep on short allowance*, *to scant* (limitare eccessivamente nella fornitura, mantenere in bassa quantità, scarseggiare), possiamo osservare la logica narrativa che sottende alla distribuzione. Chaucer utilizza questo termine svariate volte nel racconto, come nel verso «But stynte I wole of Theseus a lite/ And speke of Palamon and of Arcite» («Ma cessar voglio di Teseo per un poco e dir di Palemone ed Arcite» Chaucer, 81). Lo stesso tipo di consapevolezza della distribuzione implicita in questo termine si ritrova in tutto *Il racconto del cavaliere* (e altre sezioni dei *Racconti di Canterbury*). Per esempio, il narratore commenta: «Greet was the strif and long bitwix hem tweye/ If that I hadde leyser for to seye./ But to th'effect; it happed on a day,/ To telle it yow as shortly as I may...» («Lunga e aspra fu la contesa tra i due se avessi agio di parlarne, ma in effetti, per dirla quanto più brevemente possa, occorre un giorno...» Chaucer, vv.1187-90, 64), o, ancora «And in this wise I lete hem fightingy dwelle/ And forth I wole of Theseus yow telle» – («E io lascio che così continuino a combattere e voglio ora dirvi di Teseo», Chaucer, 1661-62, 73). Il narratore di Chaucer si preoccupa spesso del problema di sistemare e distribuire la narrazione intorno a molteplici personaggi, come è reso evidente nella struttura del Prologo – una formulazione meravigliosa e innovativa del sistema-personaggi – così come nella struttura dei *Racconti di Canterbury*, suddivisa non per tema o sequenza cronologica ma per persona.

² Gogol' parodizza questa stessa tensione ne *Il cappotto*: «Su questo sarto, naturalmente, non sarebbe il caso di dilungarsi, ma giacché è ormai consuetudine che in un racconto sia perfettamente delineato il carattere di ogni personaggio, niente da fare, fate venire avanti anche Petrovič» (Gogol', 325). In *Three Clerks* (opera che ruota intorno alla competizione narrativa e sociale), Trollope si sofferma sulla pres-

Dostoevskij si concentra sulla discrepanza tra ciò che egli chiama «motivo» e «azione» – ovvero tra i pensieri di un essere umano («infinitamente» complessi) e la manifestazione finita, limitata di questa coscienza ottenuta attraverso azioni esterne, sociali. Se la narrazione dà conto solo dell'azione, elimina la prospettiva dei personaggi; se tenta di dare conto della motivazione, potrebbe perdere il filo della progressione narrativa e sarebbe costretta a dedicare «attenzione e spazio» in quantità eccessiva ai personaggi minori. Il fatto che Dostoevskij e Trollope, rappresentanti di due posizioni antitetice del realismo ottocentesco, condividano le stesse premesse ai loro sistemi di caratterizzazione, rivela l'importanza rivestita da questo processo narrativo.

Il commento di Trollope su Mr. Slope e la coda del capitolo è particolarmente suggestivo perché fa appello *sia* alla nostra capacità di immaginare un personaggio come se si trattasse di una persona reale, che esiste al di fuori del romanzo, *sia* alla nostra consapevolezza di un aspetto altamente artificiale e formale della struttura narrativa, ovvero la divisione in capitoli. Lo «spazio-personaggio» segna l'*intersezione* tra una personalità umana implicita – ovvero, come scrive Dostoevskij, «infinitamente» complessa – e la forma

sione che un'estetica espansiva di caratterizzazione esercita sulla coerenza narrativa: «Non è necessario fornire una descrizione dettagliata della prigione dove si trovava Charley. Fortunatamente, non vi ha soggiornato tanto a lungo da richiederci di fare la conoscenza dei compagni di prigione, o intrattenerci con i guardiani» (*Three Clerks*, 340). In entrambi gli esempi, l'attenzione nei confronti di un nuovo personaggio minaccia inevitabilmente di straripare verso altri personaggi. Nel brano di Gogol', questo legame narrativo segue la struttura base dello scambio economico (il sarto è chiaramente un personaggio minore *funzionalizzato*); in Trollope, paradossalmente, l'internamento del personaggio, nella storia, è un luogo di potenziale espansione narrativa. I personaggi possono, infatti, essere 'detenuti' sia nella storia che nella narrazione. Come Stendhal scrive ne *La Certosa di Parma*, nel punto in cui la narrazione fugge dal protagonista putativo: «Ma, per il momento, siamo obbligati a lasciare Fabrizio in prigione, proprio sulla sommità della cittadella di Parma: vi è ben custodito, e ve lo ritroveremo, un po' cambiato, forse» (Stendhal, 364). (L'imprigionamento, in questo senso, come l'esilio – che discuterò più oltre – opera alla soglia *tra* mondo narrato e struttura narrativa).

Per un resoconto comico di come la pressione distribuzionale intersechi – e in realtà serva a formulare – la prassi narrativa, si veda la prefazione a *I gemelli straordinari*, di Mark Twain, nella quale si rintraccia la genealogia del racconto, spuntato dalla composizione di *Wilson lo zuccone*: «Naturalmente *mi misi a lavorare su questi personaggi e sulle loro azioni, senza risparmiarmi*. Ma il racconto continuava a crescere e crescere, e altri personaggi si inserivano e occupavano uno spazio sempre maggiore con i loro discorsi e le loro faccende. Tra di loro sbucarono fuori uno straniero di nome Pudd'nhead Wilson, e una donna, Roxana; e subito dopo le azioni di costoro *portarono in primo piano* un giovane, rimasto fino ad allora nell'ombra, chiamato Tom Driscoll, *la cui collocazione naturale era nell'oscurità dello sfondo*. Prima che il libro fosse finito per metà, questi tre si erano impossessati di tutto e avevano trasformato il racconto in qualcosa che riguardava solo loro, - un racconto sul quale all'inizio non potevano accampare nessun diritto». Questo conflitto tra spazio-personaggio e coerenza narrativa è imperniato sulla sottile allusione, da parte di Twain, riguardo all'attivismo della persona implicita («altri personaggi si inserivano»). Più oltre, nella prefazione, Twain descrive il senso di colpa avvertito nei confronti di un personaggio che è stato abbandonato – e l'estremo rimedio (nella storia) che egli escogita per questo problema (del discorso): «Era lì, incagliata con quella grande ingiustizia che stava tormentando il suo povero cuore: Non sapevo che farne di lei. Ero estremamente dispiaciuto per lei, ma la missione era finita, il libro era finito, lei era stata messa da parte e non c'era nessun modo per *stiparla dentro*, da nessuna parte [...] infine vidi chiaramente che c'era una sola via d'uscita, dovevo semplicemente darle il benservito [...] Così iniziai l'appuntamento di calendario successivo con un dato statistico: Rowena uscì in cortile dopocena per assistere allo spettacolo dei fuochi artificiali, cadde nel pozzo e annegò» (Twain, 230-32, corsivi miei). Nel prosieguo della prefazione Twain utilizza questa nuova soluzione per un certo numero di figure problematiche – facendo annegare un personaggio dopo l'altro «nel pozzo».

irrevocabilmente circoscritta di una narrazione. È il punto in cui Mr. Slope può avere la ventura di incontrare la «coda del capitolo». In questa prospettiva, la persona implicita dietro a un qualsiasi personaggio non viene riflessa direttamente nel testo letterario, ma declinata in maniera parziale: ogni ritratto individuale è una posizione estremamente contingente all'interno della storia; la consapevolezza che abbiamo della figura umana (*come* persona implicita) è inseparabile dallo spazio che lei o lui occupa all'interno della totalità narrativa.

The One vs. the Many tenta di ridefinire la caratterizzazione in letteratura nei termini di una matrice distribuzionale: mostrare come la rappresentazione discreta di ogni specifico individuo sia legata alla distribuzione di attenzione a diversi personaggi che lottano per uno spazio limitato all'interno dello stesso universo narrativo. Abbiamo visto come il flusso dinamico di attenzione è alla base di importanti incidenti e strategie narrative nell'*Iliade*³. La descrizione distorta di Tersite, così come la parziale, ma infine soppressa, iscrizione del punto di vista di Licaone, scaturiscono dalla pressione distribuzionale che anima le sequenze in cui compaiono questi personaggi. Esempi simili non sono rari. Il presente studio cerca di mettere insieme una serie di questioni che non sono mai state formulate concettualmente ma che vengono sollevate da qualsiasi opera narrativa, e spesso si tratta di elementi che sono fondamentali per essa. Qual è lo scopo o il significato di uno specifico personaggio marginale? In che misura abbiamo accesso ai pensieri di un certo personaggio, e come si adegua la realizzazione parziale di questa prospettiva o punto di vista alla narrazione nella sua totalità? Come e perché alcune narrazioni sono suddivise tra due o tre personaggi centrali? Con quale frequenza, a che punto, e per quale durata un personaggio appare nel testo? In che modo entra ed esce da una scena specifica? In che modo la sua posizione delimitata si intreccia con le modalità attraverso cui vengono rappresentati il suo parlato, le sue azioni, o la sua fisionomia? Come si collocano le sue entrate in scena in relazione agli altri personaggi e alla totalità strutturale e tematica della narrazione? Perché un personaggio scompare all'improvviso dalla narrazione o all'improvviso inizia a conquistare più attenzione? In che modo il testo organizza un vasto numero di personaggi diversi all'interno di un sistema simbolico e strutturale unificato? Osservando come questi interrogativi siano intrecciati l'un l'altro, inizierò con il costruire un nuovo quadro teorico per interpretare sia le modalità attraverso cui si formula la caratterizzazione (*characterization*) – la rappresentazione letteraria di esseri umani immaginati – sia l'architettura e la rilevanza di un campione di romanzi dell'Ottocento. Il metodo interpretativo che utilizzo si basa sulla combinazione di due categorie narratologiche a cui farò continuamente riferimento: lo «spazio-personaggio» (*character-space*) (quell'incontro peculiare e intenso tra una personalità individuale e un determinato spazio e posizione all'interno di una narrazione in quanto intero) e il «sistema-personaggi» (*character-system*) (la disposizione di «spazi-personaggi» multipli e differenziati – configurazioni e manipolazioni discrete di figure umane – in una struttura narrativa unitaria). Nell'utilizzare queste categorie in una serie di romanzi ottocenteschi, ho l'obiettivo di dimostrare l'importanza della distribuzione di attenzione (*distributed attention*) non solo per il romanzo realista ma anche per lo spinoso problema della caratterizzazione stessa: un problema che sta alla base della teoria letteraria contemporanea.

³ Nel prologo del volume di Woloch, non incluso nella presente traduzione (Ndt).

2. La caratterizzazione e le antinomie della teoria

Il personaggio letterario: tanto necessario alla prassi narrativa ma sempre più messo in pericolo della teoria letteraria. Da tempo, il sistema-personaggi è la bestia nera della narratologia, avendo suscitato accantonamenti frettolosi, persistente incertezza, dibattiti veementi. Come scrive Jonathan Culler, «il personaggio è, tra i principali aspetti del romanzo, quello a cui lo strutturalismo ha prestato minore attenzione ed ha avuto meno successo nel trattare» (Culler, 230). Altri teorici concordano:

Meraviglia il fatto che si sia detto tanto poco sulla teoria del carattere e del personaggio nella storia della letteratura e della critica (Chatman, 111).

Mentre lo studio degli eventi nella storia (*story*) e dei legami che li uniscono ha goduto di considerevole attenzione da parte della poetica contemporanea, quello del personaggio non ha avuto la stessa sorte. Infatti, l'elaborazione di una teoria sistematica, non riduttiva, ma anche non impressionistica, del personaggio rimane una delle sfide che la poetica non è ancora riuscita ad affrontare (Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 29).

Il fatto che nessuno sia riuscito ad elaborare una teoria del personaggio completa e coerente dipende probabilmente dalla componente umana. Il personaggio non è un essere umano, ma gli assomiglia (Bal, 80).

L'opposizione proposta da Rimmon-Kenan tra «impressionistico» e «sistematico» mette in risalto il nodo problematico posto dalla caratterizzazione alla teoria letteraria. In che modo una pratica interpretativa focalizzata sulla sintassi della narrazione come sistema può concettualizzare la rassomiglianza implicita tra «il personaggio» e «l'essere umano»? Concentrarsi sul sistema-personaggi – e gli spazi-personaggio che esso comprende e pone in relazione – sottolinea quanto «l'aspetto umano» di un personaggio sia spesso dinamicamente integrato in una struttura narrativa, e talvolta risucchiato in essa. Questo studio vuole dimostrare che lo spazio-personaggio è basato sulla nostra concezione di «impressione» e «sistema» e anzi, la ridefinisce, stabilendo una relazione continua tra l'elaborazione referenziale (l'individuo implicito) e il suo posizionamento in una struttura narrativa coordinata.

Analizzando come l'attenzione ai personaggi sia distribuita nella narrazione, possiamo allora riconfigurare un conflitto soggiacente alle teorie sul personaggio e apparentemente non risolvibile: la tensione tra l'autenticità del personaggio in e per se stesso (*in-an-of-himself*) e la sua riduzione al campo tematico o simbolico. Harry Berger riassume il problema come viene riscontrato in Spenser: «Quando il poeta afferma, o suggerisce, che la Donna A esprime l'Idea B, noi lettori ci troviamo davanti a un dilemma. La Donna A scompare completamente nell'Idea B? [...] Oppure per il poeta è impossibile ricorrere a un simile stratagemma – non è forse vero che persino una favola ha, per definizione, alcuni elementi reali (che fanno riferimento a una 'rappresentazione della vita umana') impossibili da tradurre?» (Berger, 120).⁴ L'accento posto da Mieke Bal sul problematico «a-

⁴ Forster parla anche della cruciale differenza tra il modo in cui un personaggio piatto possa rappresentare un'idea astratta e come il personaggio stesso possa essere reso astratto in un'idea: «Non è la sua *idée fixe*, perché *in lui* nulla esiste *in cui* possa fissarsi un'idea. È lui stesso l'idea, e quel tanto di vita che possiede emana dalle sue linee di contorno e dalle scintille che scoccano quando entra in contatto con altri elementi del romanzo» (Forster, 77, corsivi miei).

spetto umano» della caratterizzazione scaturisce da un approccio particolare a questa tensione, molto diffuso nella teoria letteraria del ventesimo secolo. A partire dai formalisti russi, la separazione dei personaggi letterari dalla loro umanità implicita costituisce il prezzo da pagare per affrontare il sistema-personaggi in una prospettiva teoretica. Per esempio, Boris Tomaševskij analizza l'eroe non come la *persona* centrale la cui storia viene elaborata nel testo, ma piuttosto come un accorgimento che funge da collante per il testo stesso, «un procedimento usuale per raggruppare e collegare in serie i motivi è l'introduzione di personaggi che ne costituiscano i portatori viventi» (Tomaševskij, 337).

E ancora:

L'eroe non è affatto una componente indispensabile della *fabula* che, in quanto sistema di motivi, può benissimo fare a meno di lui e della sua caratterizzazione. Esso è un risultato dell'organizzazione del materiale in un intreccio, e rappresenta, da un lato, un mezzo per collegare in serie i motivi, dall'altro un'incarnazione e personificazione della motivazione del loro collegamento. [...] L'eroe è necessario per fornire un filo conduttore all'aneddoto (Tomaševskij, 340-1).

Gli strutturalisti francesi, i poststrutturalisti, e i romanzieri sperimentali sono ritornati sul formalismo russo e l'hanno elaborato, prendendo posizione, con anche maggiore insistenza, contro la componente antropomorfa della caratterizzazione. L'attacco alla referenzialità è parte di quadri teorici più ambiziosi, ideologici (Hélène Cixous e Alain Robbe-Grillet), ermeneutici/semantici (A.J. Greimas e Philippe Hamon) o di entrambi i tipi (Roland Barthes).⁵ Così, mentre Cixous e altri ritengono che la base referenziale del personaggio sia legata a una particolare nozione borghese di personalità, Greimas tenta di dimostrare che la nostra cognizione di un personaggio è mediata da strutture sintattiche. Basandosi sui primi lavori di Vladimir Propp, Greimas categorizza tutti i personaggi all'interno di un modello «attanziale», secondo sei funzioni posizionali omologhe a elementi sintattici.⁶

Questo modello di critica ha preso le mosse da, e genera di continuo, una prospettiva antitetica sulla caratterizzazione, la quale definisce i personaggi attraverso il loro aspetto

⁵ Si vedano Hélène Cixous, "The Character of 'Character'"; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Roland Barthes, "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti" e *S/Z*; A. J. Greimas, *Semiotique structurale. Recherche de methode*; Philippe Hamon, "Pour un statut semiologique du personnage". Vedere anche Nathalie Serrault, *L'era del sospetto*. Un caso limite interessante in questo ambito è Roland Le Huenen e Paul Perron, *Balzac, Semiotique du personnage romanesque*. Per la narratologia americana che segue questo indirizzo, Thomas Docherty, *Reading (Absent) Character*. Una riconsiderazione recente del romanzo settecentesco che offre un approccio maggiormente storico nei confronti della caratterizzazione è Catharine Gallagher, *Nobody's Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace*, che inserisce l'affermazione del personaggio letterario credibile, e l'interesse nei suoi confronti, in una cornice socio-economica più ampia, che tiene conto delle nuove forme di credito e investimento finanziario. Lo studio di Gallagher suggerisce un modo nuovo di rimettere il personaggio letterario in relazione con la teoria contemporanea. Vedere anche Diedre Shauna Lynch, *The Economy of Character*, che punta esplicitamente a storicizzare il metodo di Barthes e Cixous (14-20).

⁶ Vedere Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, e Greimas, 172-92. Greimas identifica sei attanti: Sujet, Object, Destinateur, Destinataire, Opposant e Adjuvant. Una classificazione più recente dei personaggi minori che riassume, in maniera eclettica, la ricerca in questo ambito, è David Galef, *The Supporting Cast*, che divide i personaggi minori in sette «tipi strutturali»: Narrators e Expositors; Interrupters; Symbol and Allegories; Enablers or Agents of Action, Foil, and Contrast; Double or Doppelgangers; Emphasizers – e quattro «tipi mimetici»: Eccentrics, Friends and Acquaintances; Family; People, Chorus, Upper and Lower Classes, Background; Subhuman: Animal, Objects, Places (15-25).

referenziale. Mentre i formalisti e i New Critics hanno attaccato la base psicologica e morale della critica sul personaggio, alcuni studi recenti si sono preoccupati della rimozione dell'umano dalla narratologia.⁷ Nel ventesimo secolo, l'analisi del personaggio ha sempre dato luogo a polemiche, dove ognuna delle posizioni contrapposte, paradossalmente, dipende dal punto di vista che rifiuta. Tali divisioni ricadono nell'alternanza più endemica tra critica intrinseca ed estrinseca, spesso all'origine di vere e proprie dispute e identificata da Paul de Man e altri come una metastruttura della teoria letteraria del secolo scorso.⁸

Presentiamo ora due brani polemici che illustrano la natura di questa divisione: da un lato, il famoso attacco di L. C. Knights alla critica sui personaggi shakespeariani ("How Many Children Had Lady Macbeth?", 1933); e, dall'altro, le bordate più recenti di Irving Howe contro le invettive mosse dai poststrutturisti nei confronti del personaggio letterario:

Esaminare lo sviluppo storico di quella critica che si preoccupa principalmente del 'personaggio' vuol dire rafforzare le argomentazioni contro di essa [...]. Dovunque si volga lo sguardo, troviamo la stessa riluttanza a padroneggiare i versi del dramma, la stessa prontezza a considerare un personaggio in termini astratti e trattarlo (perché in questo modo è più facilmente gestibile) come un essere umano [...]. L'abitudine di considerare i personaggi di Shakespeare come 'amici per la vita' o, forse, 'conoscenti deceduti', è alla radice di molte delle stravaganze che passano per critica shakespeariana [...]. Non solo si perde di vista il necessario distacco dall'opera d'arte (che è tutt'altro rispetto all'incapacità di rispondere a esso con l'immaginazione) ma anche il tessuto drammatico, in modo che non ci è possibile formulare la piena e complessa risposta che può evocare/suscitare un dramma di Shakespeare (Knights, 11 e 27-8).

Hélène Cixous, fine teorica francese – anche se quasi illeggibile – scrive che un romanzo con personaggi mimetici si trasforma in una «macchina repressiva»; repressione borghese, naturalmente, poiché presenta un dato momento storico come se fosse eterno e perciò ostacolasse qualsiasi speranza di trascendenza [...]. C'è qualcosa di bizzarro nel ritenere che la caratterizzazione nel romanzo sia uno strumento di repressione [...], significa confondere le convenzioni narrative con categorie sociali. Da dove sono scaturite le nostre più intense visioni di possibilità, e la critica sociale più efficace, se non dai grandi romanzieri – sono loro ad avere dato sostanza immaginativa a quello che il giovane Marx chiamava «l'essenza umana», e molto meglio e con più completezza rispetto a qualsiasi filosofo politico [...]. I grandi personaggi romanzeschi, da Robinson Crusoe a Flem Snopes, da Tess a Molly Bloom, non possono essere relegati alla narrazione e considerati semplicemente come sue funzioni. *E perché dovremmo farlo?* Che cosa ne otterremmo, se non l'illusione di un sistema e di una comprensione totale? Personaggi come questi sono trop-

⁷ In particolare, James Phelan cerca di costruire una teoria eterogenea del personaggio in *Reading People, Reading Plots*. La rinnovata insistenza di Phelan sull'effetto mimetico (contrapposto agli aspetti «tematici» e «sintetici» del personaggio letterario) si collega in maniera suggestiva alla dimensione etica della narratività proposta da Adam Zachary Newton in *Narrative Ethics*. Vedere anche Shlomith Rimmon Kenan, *A Glance Beyond Doubt*, che propone una meditazione sullo status della referenzialità in narratologia (il titolo stesso suggerisce l'orizzonte di questo progetto: uno sguardo (*glance*) non è necessariamente ammissione di dubbio?). Per altri lavori che reagiscono, in vari modi, alla de-enfatizzazione formalista del personaggio, si vedano W.J. Harvey, *Character and the Novel*; Martin Prince, *Forms of Life*; Baruch Hochman, *Character in Literature*; Brian Rosenberg, *Little Dorritt's Shadow* e Irving Howe, *A Critic's Notebook*, 36-117.

⁸ Su questo «ricorrente dibattito» vedere De Man, *Allegorie della lettura*, pp. 9-11.

po interessanti, troppo splendidamente misteriosi e per una mera collocazione funzionale (Howe, 38 e 42).

Queste due prospettive, profondamente contrastanti – ed egualmente convincenti – sono tipiche delle diverse posizioni teoretiche sui personaggi: sia Howe sia Knights vogliono spingere il lettore a *scegliere*. Paradossalmente, la posizione formalista e quella referenziale sembrano presupporre vicendevolmente – entrambe vengono prodotte solo tramite la posizione opposta, configurata come estremo da capovolgere. In questo modo, tali dibattiti continuano a girare in tondo; come dimostra De Man, «un fatto storico innegabile e ricorrente [...] questo genere di cose accade continuamente negli studi letterari» (De Man, 10).

Nel prendere in considerazione queste posizioni antitetiche come poli collegati dialetticamente e curiosamente dipendenti l'uno dall'altro, possiamo iniziare a cogliere una singola opposizione – o antinomia – che struttura e dà forma a punti di vista in apparenza distinti, e non conciliabili. Nella teoria letteraria del ventesimo secolo, la caratterizzazione è stata una questione tanto polarizzante da avere dato vita a dispute ricorrenti tra le posizioni umanistiche e quelle strutturali (o mimetiche e formali) – perché è il personaggio letterario stesso ad essere diviso, in quanto emerge al crocevia tra struttura e referenzialità. In altre parole, una *dialettica* letteraria che opera in maniera dinamica nel testo narrativo viene trasformata in una *contraddizione* teoretica, la quale presenta agli studiosi di letteratura una scelta poco differibile: lingua o referenzialità, struttura o individualità. Il presente studio riconduce il conflitto teoretico nell'alveo del processo letterario. Attraverso un'interpretazione del sistema-personaggi come campo di attenzione distribuita, la tensione tra struttura e referenzialità verrà configurata sia come fonte generatrice, sia come elemento intrinseco alla significazione narrativa. In questo quadro teorico, l'opposizione tra il personaggio in quanto individuo e il personaggio in quanto parte di una struttura si dissolve, poiché la distribuzione si basa *sulla* referenzialità e si crea *attraverso* la struttura.⁹ In questo modo, le due dimensioni di struttura e referenzialità – l'ambito di un sistema formale complesso e organizzato e l'irrefutabile singolarità umana di individui finzionali – diventano disponibili l'un l'altro, piuttosto che escludersi vicendevolmente.

⁹ Sulla relazione tra distribuzione e caratterizzazione, vedere *Texte et idéologie* di Hamon. Il critico, rendendo conto del modo in cui la struttura narrativa possa essere organizzata tramite gradi diversi di distribuzione di attenzione nei confronti di diversi individui, fornisce un esempio eccellente degli sforzi di ripensare la rimozione dell'elemento umano posta in atto dallo strutturalismo dall'*interno* di una cornice narratologica. Hamon si concentra sulle modalità attraverso cui i romanzi costruiscono campi ideologici monovalenti e polivalenti tramite l'organizzazione gerarchica dei personaggi – che Hamon chiama «la poetica di scala» (*poétique d'échelle*). Egli ascrive il passaggio ottocentesco da un protagonista centrale a un sistema-personaggi più disperso alla registrazione di un'incertezza ideologica: «Si passa così da un'estetica dell'intensità, della concentrazione, della focalizzazione ideologica [...] a una estetica della neutralizzazione normativa – di una sorta di 'età del sospetto' ideologica» (*Texte*, 102). Il fine di Hamon è ideologico, ma i mezzi a cui ricorre per arrivare alla significazione ideologica del testo passano attraverso la referenzialità dei personaggi. In certi punti – come per reagire alle implicazioni del suo stesso modello – Hamon de-enfatizza le suggestive specificità di questi mezzi. In particolare, il critico paragona la dispersione dell'attenzione in molti personaggi alla perdita di senso che accompagna, nel verso libero, l'espulsione della rima dai finali di verso (*Texte*, 73). Un paragone astuto, ma che non considera le modalità tramite cui la rima organizza la struttura (attraverso similarità letterale e fonica) e i personaggi organizzano la struttura (attraverso il loro implicato peso referenziale). Vedere Hamon, *Le Personnel du roman*.

Collegare struttura e referenzialità, in termini di distribuzione fa emergere la dimensione inerentemente sociale della forma narrativa. Questa dimensione socio-formale si distingue nella qualità da qualsiasi interazione sociale che noi potremmo derivare o estrapolare al di fuori della forma, nei conflitti sociali a cui si fa riferimento e nelle relazioni tra le persone postulate o implicite all'interno del mondo immaginato dalla storia stessa. Tuttavia, spesso è in relazione con essa. Il sistema-personaggi non presenta semplicemente molti individui *che interagiscono*, ma anche molti spazi-personaggio *che si intersecano*, ognuno dei quali racchiude un'interazione *incorporata* tra persone discretamente implicite e la forma narrativa elaborata dinamicamente. Mentre i personaggi stessi hanno la possibilità di instaurare o meno una relazione, per gli spazi-personaggio si tratta di una necessità inevitabile.¹⁰ In altre parole, tutti gli spazi-personaggio ci conducono inevitabilmente verso il sistema-personaggi, poiché la collocazione di un personaggio all'interno della forma narrativa dipende principalmente *dalla* sua posizione rispetto ad altri personaggi. Se lo spazio-personaggio incornicia l'interazione dinamica tra un individuo discretamente implicito e la forma narrativa in generale, il sistema-personaggio comprende le interazioni che si costituiscono mutualmente tra tutti gli spazi-personaggio così come sono (simultaneamente) sviluppati all'interno di una narrazione specifica. Nessuno di questi personaggi viene elaborato nel vuoto, anche se la particolare configurazione di un personaggio specifico potrebbe indurre il lettore a considerarlo al di fuori della narrazione o estrapolarlo da essa. Non c'è un conflitto *puramente* isolato tra un personaggio e la forma – come nell'immagine di Mr. Slope che si scontra con il limite estremo di un capitolo. Piuttosto, lo spazio di un particolare personaggio emerge solo rispetto agli altri personaggi che lo circondano o che potenzialmente ruotano intorno ad esso. È precisamente sotto questo aspetto che emerge la dimensione sociale della forma, la quale ruota intorno all'inflessione piuttosto che alla semplice riflessione di personaggi.

La disposizione socioformale di individui all'interno del sistema-personaggi consente di affrontare la tensione tra rappresentazione e allegoria *nei termini della* tensione tra la focalizzazione su una sola esistenza umana e la focalizzazione su esistenze molteplici. In questo modo, per esempio, A. Bartlett Giamatti, nel discutere quella che forse rappresenta la modalità di elaborazione più tradizionale dell'eroe letterario, ritiene che «i poemi epici si concentrano su quel nucleo di esperienza nel quale la nostra umanità è definita dagli elementi opposti che essa comprende» (Giamatti, 74-5). Per facilitare questo tipo di organizzazione, una narrazione può disporre il proprio universo discorsivo in un nucleo referenziale – la condizione centrale del protagonista – e un campo simbolico che elabora e sfuma tale nucleo: le rappresentazioni periferiche di personaggi minori. I personaggi secondari – rappresentando estremi delimitati – *diventano* allegorici, e questa allegoria si indirizza verso un singolo individuo, il protagonista, il quale è inserito al centro della struttura simbolica del testo, o ciò che Giamatti chiama «unico e permanente nucleo

¹⁰ Inutile dire che la relazione necessaria tra spazi-personaggio è di frequente intrecciata alle relazioni tra personaggi nel mondo della storia, ma la varietà di forme in cui questi due piani interagiscono è immensa. In questo studio cercherò di analizzare romanzi specifici nei termini delle modalità in cui la relazione tra *spazi-personaggio* (nel discorso) è alla base o è in tensione con la relazione tra personaggi (nella storia). Per vedere meglio questa interazione, però, dobbiamo *concettualmente* separare questi due fili interconnessi della caratterizzazione.

dell'immaginazione». ¹¹ La versione dell'eroe epico proposta da Giamatti non ha nulla di accidentale. La tensione tra l'uno e i molti si intrufola di continuo nelle teorie sulla poesia epica, le quali anticipano e pongono le fondamenta per le questioni di caratterizzazione che il romanzo affronterà successivamente. Prendendo le mosse dai commenti di Giamatti, potremmo rivolgerci al diatriba sulla narrazione con un singolo intreccio o con molteplici intrecci che domina la critica letteraria italiana del Rinascimento. William W. Ryding riassume il dibattito nei termini di due generi letterari in conflitto: i testi olistici, spesso allegorici, radicati nello schema difensivo unitario della tarda cristianità medievale, e i romanzi epici che privilegiano filoni narrativi discreti ed eterogenei, prodotti di tendenze di secolarizzazione e che riflettono su di essi. In questo periodo, la critica dominante tenta di stabilire una relazione tra l'unità e l'eterogeneità, derivandone un'estetica basata sui meriti di entrambe le tendenze concorrenti. Ryding pone in risalto l'approccio sintetico di Tasso sul dilemma tra le parti e l'intero, «di gran lunga il più lucido e ponderato tra quelli elaborati in quel periodo» (Ryding, 10). Per il Tasso, il poema epico, come lo stesso universo, è «un macchinario complesso nel quale ogni leva e ogni ingranaggio svolge una funzione necessaria rispetto all'intero. Se ne tolga una parte, o si cambi di posizione, e il macchinario si distrugge» (Ryding, 15). Tasso, in questo modo, cerca di costruire una struttura estetica al tempo stesso eterogenea e unitaria, e questo modello si incardina proprio sulla forza della *funzionalità*. «Parti» eterogenee possono entrare in una narrazio-

¹¹ È interessante notare, in questo contesto, che il modello attanziale di Greimas – uno dei punti di partenza per le teorie antireferenziali del personaggio – distingue radicalmente l'umanità dei personaggi centrali da quella dei personaggi periferici. I personaggi subordinati, definiti come «aiutante» (*adjuvant*) e «oppositore» (*opposant*), vengono ridotti a una funzione aggettivale, e il sostantivo che essi modificano si rivela, alla fine, un soggetto umano, ora presentato su un registro strettamente psicologico: «L'aiutante e l'oppositore non sono che proiezioni della volontà di agire e resistenze immaginarie del soggetto stesso, valutate benefiche o malefiche in rapporto al suo desiderio» (Greimas, 180). La struttura interpretativa di Greimas non abolisce la referenzialità ma la configura in un modo particolare – come una interiorità centrale, definita per mezzo del desiderio, che assorbe tutti gli altri individui nella propria prospettiva (Come per la teoria aristotelica della forma unitaria, il massimo che otteniamo da Greimas è un «unico organismo»). Un simile modello pone in secondo piano i vari modi in cui un testo letterario potrebbe resistere a questa organizzazione, e ignora un più ampio campo strutturale all'interno del quale si potrebbe esaminare il rapporto dinamico tra referenzialità e simbolo. Per una analisi analoga su Greimas, vedere Jameson, 122-23

L'interpretazione che Giamatti propone dell'allegoria epica, apparentemente conservatrice, riecheggia curiosamente la critica avanguardistica sulla caratterizzazione di Cixous. Come Greimas, Cixous non elimina definitivamente la relazione tra struttura letteraria e l'umano, ma insiste sul fatto che la narrazione possa rappresentare solo *un* individuo, proiettato in vari modi sulla popolazione subordinata del testo. L'eroe di Giamatti diventa il «soggetto» psicoanalitico di Cixous, la cui coscienza individuale (*selfhood*) «decentrata» e polivalente si ramifica attraverso le operazioni allegoriche del sistema-personaggi. Questo approccio psicoanalitico è già anticipato nel saggio del 1908 «Il poeta e la fantasia», nel quale Freud sostiene che tutta la narrativa popolare si basa su (o, in casi rari, tende contro) una struttura «egocentrica» con «un eroe che è posto al centro dell'interesse», e personaggi minori che sono definiti in rapporto a questa figura centrale. Freud prosegue affrontando il modo in cui tale struttura egocentrica approdi dal romance al realismo grazie all'accorgimento di assumere una forma *discorsiva* anziché una legata ai meccanismi dell'intreccio: mentre il romance «sembra proteggere l'eroe con una provvidenza particolare» (Freud, 55, guarire da una ferita da spada, salvarsi da un naufragio, per usare gli esempi di Freud), la moderna fiction psicologica prende una forma più sottile: «Anche in molti dei cosiddetti romanzi psicologici mi ha sempre colpito che un solo personaggio, l'eroe, è descritto dall'interno: dentro la sua anima vi è in un certo senso l'autore, il quale invece guarda gli altri personaggi dal di fuori» (Freud, 56).

ne, ma solo se esse portano una relazione utile a un intero centrale. Lo stesso emergere della componente eterogenea nell'estetica del Tasso dipende da un processo compensativo, o integrazione simbolica.¹²

La tensione tra l'uno e i molti diventa particolarmente intensa nel romanzo borghese, sin dagli inizi elogiato per due risultati antitetici: profondità psicologica ed espansività sociale, il tratteggio della vita interiore di una coscienza singola e al tempo stesso l'ampio sguardo su un complesso universo sociale. L'orientamento del romanzo verso la dimensione del quotidiano promuove uno sguardo narrativo inclusivo ed esteso, mentre la sua estetica empirista sottolinea l'importanza e l'autenticità dell'interiorità dell'uomo comune. Ian Watt, nel suo canonico studio sui legami tra il romanzo inglese e la svolta verso la vita quotidiana, descrive una stretta relazione storica fra estetica realista e tendenze culturali e filosofiche più generali. «I mutamenti nella sfera filosofica e nella sfera letteraria devono essere visti come manifestazioni parallele di un più vasto cambiamento della civiltà occidentale che, dal Rinascimento in poi, ha sostituito la visione del mondo unitario del Medioevo con una visione molto diversa, basata, essenzialmente, su un insieme di individui in sviluppo ma senza una programmazione, ognuno avente particolari esperienze in particolari circostanze di tempo e spazio» (Watt, 28). La ridondante profusione di «particolari» nella frase illustra in maniera sottile il problema formale che sorge dal processo descritto da Watt: come si limita la «particolarità», una volta che si è presi un impegno nei suoi confronti? Come scrive Roland Barthes, «non vi sarebbe più niente per indicare perché si debba chiudere con i dettagli della descrizione qui e non altrove; se quest'ultima non obbedisse a una scelta estetica, o rettorica (*si*), nessuna 'veduta' sarebbe mai esaurita dal discorso: vi sarebbe sempre un angolo, un dettaglio, una sfumatura di spazio o di colore da riferire» («Effetto di reale», 155-6). Riformulando «l'effetto di reale» di Barthes, voglio sostenere che il romanzo realista viene destabilizzato strutturalmente non dalla presenza di troppi dettagli o colori o angoli, ma da *troppe persone*. Le rivendicazioni di individui trascinati solo parzialmente dentro la narrazione è la base su cui poggia la più vasta precisione empirica dell'estetica realista.¹³ E mentre la logica dell'inclusività sociale

¹² Tasso scrive «...un poema formar si possa, nel quale, quasi in un picciolo mondo qui si leggano ordinanze di eserciti, qui battaglie terrestri e navali, qui espugnazioni di città, scaramucce e duelli, qui giostre, qui descrizioni di fame e di sete, qui tempeste, qui incendi, qui prodigi; là si trovino conflitti celesti ed infernali, là si veggiano sedizioni, là discordie, là errori, là venture, là incanti, là opere di crudeltà, di audacia, di cortesia, di generosità, là avvenimenti d'amore, or felici, or infelici, or lieti, or compassionevoli; ma che nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contenga, una la forma e l'anima sua, e che tutte queste cose sieno di maniera composte che l'una l'altra riguardi, l'una e l'altra corrisponda, l'una da l'altra necessariamente o verisimilmente dependa, sì che una sola parte o tolta via, o mutata di sito, il tutto si distrugga» (Tasso, 589).

¹³ Questa reinterpretazione del dettaglio realistico apre scenari a cui questo studio può solo fare cenno. Il 'dettaglio' ha un ruolo centrale nei dibattiti sul realismo perché esso ha direttamente a che fare con la tensione tra totalità e particolarità, o metafora e fatticità, che è al centro di gran parte della teorizzazione sul romanzo. L'ambizioso resoconto dialettico di McKeon sul romanzo si fonda su tale tensione, in particolare nel suo manifestarsi nell'ambito del conflitto seicentesco tra epistemologie tradizionali e autoritarie, e la crescente consapevolezza e comprensione della storicità. L'approccio empirico facilita la comparsa di forme narrative che sono assalite dall'effetto potenzialmente distruttivo dei dettagli che ora incorporano, dal «problema di come ottenere una completezza quantitativa e come giustificare la selettività fattuale» (McKeon, 93). McKeon cita John Foxe, «esprimere ciascun minuto di contenuto in ogni storia, quale scrittore sarebbe in grado di farlo?» (McKeon, 93). Tale eccesso di realtà è spesso compreso nelle sue dimensioni spaziali e temporali. Con la nuova autenticità del dettaglio reale, dove finisce l'assorbimento descrittivo? Con la presa in considerazione di unità sempre più discrete di

diventa sempre più essenziale alla forma del romanzo – con lo sviluppo dell'empirismo settecentesco e il realismo sociale onnisciente del diciannovesimo secolo – questo problema viene sempre più avvertito. Il romanzo diventa consapevole del suo potenziale di *spostamento* (*shift*) del fulcro narrativo da un centro stabilito verso i personaggi minori.

In questa inclusività, il romanzo realista non smette mai di fare uso allegorico (o funzionale) di personaggi subordinati, ma lo fa problematizzando con violenza tale allegoria, giustapponendola con più chiarezza e insistenza alla referenzialità. La caratterizzazione allegorica ora è raggiunta al prezzo della particolarità umana che questa elide. In altre parole, il romanzo realista riconfigura sistematicamente la riduzione allegorica dei perso-

tempo, che cosa sarà escluso? Io voglio basare la dialettica realista non sullo scontro con troppe unità di tempo o con troppi dettagli spaziali, ma sul suo comprendere troppi *esseri umani*, i quali si affollano nella narrazione e reclamano attenzione. Questo spostamento dai problemi relativi al dettaglio a problemi di inclusione sociale è suggerita dal commento di McKeon su una nuova «ricettività nei confronti della fattualità delle *esistenze individuali*, tanto intensa che il dominio di uno schema narrativo complessivo viene sentito, in vari modi, come problema» (McKeon, 98, corsivo mio). Dietro alla spinta del realismo verso la precisione – la tendenza ossessiva a includere tutti i dettagli di un'esistenza umana – c'è una spinta verso l'inclusione di persone (*ognuna* delle quali ha una dettagliata coscienza della vita). L'effetto barthesiano di realtà potrebbe allora fare riferimento a ciò che Demetz, nel discutere il realismo di Balzac, definisce «una letteratura che sia socialmente più inclusiva e che dia voce alla moltitudine che rimangono mute nell'oscurità» (Demetz, 418).

Potremmo anche notare che la tensione tra precisione nei dettagli e *imprecisione* nel romanzo realista ricorda il modo in cui l'inclusione di personaggi minori è tipicamente legata alla loro distorsione. Tre esempi potrebbero suggerire la natura di questo collegamento tra precisione e poetica dell'inclusività. Si considerino due brani tratti da *Mary Barton* di Elisabeth Gaskell nei quali, rispettivamente, il dettaglio descrittivo è legato all'incorporamento nel romanzo di personaggi appartenenti alle classi inferiori, che tradizionalmente non vengono rappresentate, e l'*imprecisione* descrittiva dipende – e vorrei dimostrare, motivata – da esseri umani esclusi che non possono entrare pienamente nella cornice narrativa: da «I pochi pezzi di vasellame erano invece allineati sulla mensola del camino, con accanto il candeliere e la scatola di fiammiferi. Un credenzino serviva a contenere la carbonella, in basso, e in alto il pane, la terrina della farina d'avena, la padella per friggere, la teiera e un piccolo recipiente di metallo che serviva come bricco per l'acqua, ma anche per le modeste ma eccellenti porzioni di brodo che Alice preparava a volte per i malati» (Gaskell, 15). E «Ancora un gradino e da quella immonda zona si passava all'abitazione di una famiglia di esseri umani. Dentro, era molto buio. I vetri della finestra, rotti e ora rabbrecciati con carta e stracci, spiegavano a sufficienza il perché della luce crepuscolare che invadeva la stanza anche in pieno meriggio.[...] Si ripresero presto [i due visitatori], come gente abituata a queste cose, e incominciarono a intravedere tre o quattro ragazzini che si rotolavano sul pavimento di mattoni, umidi, [...] no, bagnati dal sozzo trasudare della strada. Il focolare era spento, vuoto: la moglie, seduta accanto al giaciglio del marito, piangeva nella sua buia solitudine» (Gaskell, 59-60).

Nell'*imprecisione* di «tre o quattro ragazzini» – rimossi come individui nel loro costituire una molteplicità di bisognosi – possiamo localizzare l'esclusione e le basi sociali che motivano il campo visivo sfocato. Un'analisi più completa potrebbe collegare questa dialettica tra dettaglio e assenza di fuoco (che si trova per tutto l'arco della narrazione) con la struttura del sistema-personaggi del romanzo. Infine, si considerino i dettagli precisi che accompagnano la descrizione del suicidio/omicidio di Father Time in *Jude l'oscuro* («se l'ho fatto è perché siamo in troppi»): «Dietro alla porta c'erano fissate due sbarre di ferro a mo' di attaccapanni, e da lì penzolavano legati al collo con le corde del bagaglio i corpi dei due piccini, mentre il corpo del giovane Jude era appeso in modo simile a un chiodo lì accanto. Vicino al ragazzo c'era una sedia rovesciata; i suoi occhi spalancati fissavano il centro della stanza, quelli della bambina e del piccolo erano invece chiusi» (Hardy, 361). In questo caso, i dettagli intrusivi del brano – «le corde del bagaglio», «un chiodo lì accanto», «una sedia rovesciata» – svolgono la funzione di significare la tragicità della situazione dei fanciulli assassinati; l'attenzione narrativa verso questi fanciulli – eliminati per la loro estraneità sociale – produce i dettagli che suggeriscono efficacemente, nella loro singolarità empirica, la distruzione dell'individualità che si è appena manifestata.

naggi grazie a una consapevolezza pervasiva della matrice distribuzionale. Questa consapevolezza va oltre la «piattezza» concettualizzata da E. M. Forster: una piattezza che sembrerebbe andare contro i dogmi base del realismo ma, in realtà, diventa essenziale al realismo.¹⁴ La piattezza rende simultaneamente subordinati i personaggi allegorici e, nelle sue distorsioni inconfutabili, richiama l'attenzione sulla subordinazione che sta alla base dell'allegoria. I personaggi piatti – o l'appiattimento dei personaggi – diventa un momento primario per la dialettica *tra* la referenzialità e l'allegoria generata al di fuori della matrice distribuzionale.

Mentre tanti generi precedenti appiattiscono i personaggi subordinati – sottolineando la tensione tra allegoria e referenzialità – il romanzo onnisciente è particolarmente consapevole di questo processo narrativo, e integra tale consapevolezza nel tessuto narrativo. Il realismo del diciannovesimo secolo – con i suoi narratori mobili e spesso impersonali, l'ambizione a una struttura totalizzante e il suo impegno verso una rappresentazione sociale inclusiva – genera infinite varietà di interazione fra l'organizzazione discorsiva di personaggi minori e centrali e gli impulsi sociali ed estetici essenziali del genere nel suo insieme. Qui i molti termini formali della matrice socio narrativa – inclusione ed esclusione, gerarchia e stratificazione, astrazione, utilità, funzionalità, e rimozione – sono di continuo resi manifesti come temi, preoccupazioni e «storie» degli stessi romanzi. È spesso proprio nell'interazione tra spazi –personaggio (piuttosto che meramente nei personaggi o nelle storie stesse) che i romanzi entrano in contatto con la storia – non di meno per il fatto che la stessa tensione dinamica tra referenzialità e struttura è in sé tanto significativa da un punto di vista sociale, in quanto basata sull'eliminazione problematica o sulla compressione funzionale di persone reali nel mondo reale. Questa è una delle ragioni per cui il realismo sociale del diciannovesimo secolo è un momento letterario chiave – forse il momento letterario chiave – per la messa in risalto e la concettualizzazione del sistema-personaggi e dello spazio-personaggio. Da un lato, le ambizioni mimetiche del romanzo realista e le strategie narrative cristallizzano la posta referenziale spesso in gioco nell'intersezione dinamica tra persona implicita e forma narrativa. Dall'altra parte, la stessa rappresentazione sociale, spesso stigmatizzata per un'estetica della trasparenza che cerca di trascendere o abolire la forma, emerge attraverso la lente dello spazio personaggio come un processo formale profondamente intricato. Le mie letture di Austen, Dickens e Balzac offriranno dimostrazioni più consistenti di come le fondamentali innovazioni formali nella caratterizzazione narrativa, e lo spazio-personaggio, siano legate all'estetica del realismo sociale. Ma prima di rivolgerci al romanzo realista vero e proprio, o ai principali autori di questo studio, vorrei dare uno sguardo alla prefazione di Henry James a *Le ali della colomba*, scritta in un periodo in cui l'estetica realista era al tramonto. Si tratta di un romanzo che riflette sui processi della caratterizzazione che il presente lavoro andrà ad analizzare. Nell'anticipare una serie di questioni che saranno esaminate in questo studio, la prefazione rivelerà anche come tali problemi influiscano sulla percezione che il romanzo ha di sé quando la tradizione realista si avvia verso la sua fase conclusiva.

¹⁴ Si veda Forster, 100-118. La teoria di Forster rappresenta un caso unico per la popolarità riscontrata sia nelle teorie di caratterizzazione referenziali che in quelle formali.

3. "Anche loro, Dio li benedica, dovevano avere un caso!"

James costruisce una relazione dialettica tra «centro» e «circonferenza», in cui la coscienza del presunto protagonista, forse come nell'*Iliade*, costituisce solo «metà» della narrazione, poiché la storia di Milly Theale inevitabilmente si intreccia con, e straripa verso, altre figure umane. È attraverso questo intreccio che James giustifica il modo provocatorio in cui *inizia* il romanzo, introducendo personaggi subordinati, e solo tardivamente, nella seconda sezione, consente l'ingresso della protagonista:

Quando ebbi compreso che il suo stato tanto colpito non era che la metà del suo caso, e la corrispondente metà era il caso di altri, colpiti da lui (anche loro, Dio li benedica, dovevano avere un caso!) allora fui libero di scegliere, per così dire, la metà con cui cominciare [...] sebbene la mia giovane nuovaiochese rigenerata e quello che poteva dipendere da lei avrebbe formato il centro, anche la circonferenza era completamente trattabile (James, 17)

La dichiarazione tra parentesi ammantava questa strategia narrativa con un imperativo morale: essa mostra come la cognizione del romanzo rispetto alla capacità di spostare l'attenzione narrativa sia legata a una visione specifica dei diritti umani. In un certo senso, James sposta l'attenzione verso i personaggi minori solo per poter rappresentare in maniera più completa lo spazio della protagonista, mentre le altre persone sono incorporate nella narrazione di Milly Theale come agenti sociali esterni. James mette in chiaro che la narrazione è *costretta* a fare attenzione agli altri personaggi perché sono implicati nella storia di Milly Theale.

l'esistenza della nostra giovane amica avrebbe creato piuttosto, tutt'intorno, il vorticoso tumulto delle acque prodotto dall'affondamento di una grande nave o dal fallimento di una grande impresa, se immaginiamo i possenti mulinelli che vanno sempre restringendosi, l'immensa forza di risucchio, l'inabissarsi di tutto ciò che rende inevitabile la sommersione di qualunque oggetto circostante. Non ho bisogno di dire, tuttavia, che a dispetto di questa comunanza di destino vedevo la complicazione drammatica principale preparata molto più *per* il mio 'ricettacolo di sensibilità' che da lei: opera cioè di altre mani (sebbene anche le sue fossero imbrattate, dopotutto, in quanto non avrebbero mancato di essere generose, anzi prodighe, e perciò provocanti) (James, 16).

In un primo momento, altri personaggi vengono assorbiti (o «risucchiati») nel romanzo, per poter spiegare il «vorticoso tumulto» del declino e della caduta della protagonista, in modo analogo a come l'ira di Achille produce rapidamente conseguenze sociali. Ma, significativamente, James si corregge, «vedevo la complicazione drammatica principale preparata molto più per il mio 'ricettacolo di sensibilità' che da lei: opera cioè di altre mani». L'immagine del lavoro manuale è importante, perché è precisamente nel loro ruolo funzionale che altri personaggi entrano nella narrazione. Dietro ogni mano, però, ci sono un cuore e una testa. Ciascuno di questi lavoratori finzionali ha anche un «caso», una coscienza che, come quella della protagonista, potrebbe potenzialmente organizzare un intero universo narrativo. In questo modo, dopo che gli altri personaggi sono stati implicitamente inseriti nella storia, tramite la loro rilevanza funzionale, essi inevitabilmente minacciano di destabilizzare la narrazione con la forza della loro coscienza. Tale tensione determina ciò che la prefazione, con tono lapidario, definisce «disperazione dell'autore, dissimulata solo a metà, per l'inveterato spostarsi del suo centro principale» (James, 24).

Le figure circostanti diventano centri di coscienza in competizione, che organizzano la narrazione in una serie di blocchi – «un nuovo blocco [...] e intendo con ciò una nuova massa d'interessi dominata da un nuovo centro» (James, 27). Questi centri non solo occupano un certa proporzione della narrazione, insiste James, ma hanno anche «massa» o peso qualitativo. Essi sono, continua,

blocchi sufficientemente solidi di materiale lavorato, nettamente squadrate sì da aver peso e volume e resistenza: tali cioè da favorire la costruzione, ottenere un effetto e fornire un elemento di bellezza. Un blocco simile è, ovviamente, l'intera presentazione di Kate Croy, la quale fin dal principio rifiutò in modo assoluto, lo ricordo, di attuarsi se non in termini d'ampiezza. Termini d'ampiezza, termini d'atmosfera, quei termini, e quelli soltanto, per cui le immagini affermano la loro pienezza e rotondità – sì da presentar diritti e rovesci, parti in ombra altrettanto visibili delle parti al sole – queste dovevano essere, ovviamente, le mie condizioni, a destra e a manca (James, 19).

Il brano pone in relazione la massa di un personaggio alla «pienezza e rotondità», anticipando – e forse ispirando – la distinzione di E. M. Forster tra personaggi piatti e tonde. La pressione che i personaggi secondari esercitano sulla cornice narrativa è suggestivamente racchiusa da James nella descrizione di come la rappresentazione «preliminare»¹⁵ di Kate Croy «rifiutò in modo assoluto di attuarsi se non in termini d'ampiezza». È, infatti, la spinta esercitata dall'io di Kate Croy, dal suo punto di vista, che dilata la narrazione; esattamente nel momento in cui descrive la parte dedicata a Mrs. Lowder, un personaggio affatto minore, James nota come noi lettori siamo «saturati della presenza della sua 'personalità', avremmo dovuto sentire tutto il suo peso sulla bilancia» (James, 21).

Ma come dobbiamo interpretare la formula «nettamente squadrate»? Squadrate «pienezza e rotondità» significa distorcere e limitare, e, letteralmente, fare in modo che un personaggio tondo diventi piatto. E, dopo aver invocato la speranza idealistica che la coscienza interiore di ogni personaggio possa raggiungere un peso e una massa grazie alla costruzione narrativa, James si concentra sugli inevitabili, e frustranti, vuoti tra gli angoli acuti della sua narrazione e le profondità tondeggianti dei personaggi. La prefazione prosegue con un tono pessimista: «queste dovevano essere, ovviamente, le mie condizioni, a destra e a manca; ed io ero così lontano dal sopravvalutare la quantità di espressione che avrebbe richiesto l'opera intera, come la vedevo e sentivo, che rintracciarne oggi il cammino è, ahimè, notare più che ogni altra cosa i vuoti e le lacune, accorgermi delle mancanze, a una a una, delle intenzioni destinate (nonostante la migliore buona volontà del mondo) a non fruttificare» (James, 19). Qui, James trasforma una difficoltà mimetica – l'incapacità di rappresentare pienamente l'interiorità umana – in difficoltà estetica – l'insuccesso dell'intento stilistico. Questi due registri – rappresentazione e stile (o forma) – nel brano sono confusi e intrecciati. Dobbiamo credere che le «intenzioni destinate a non fruttificare» si riferiscano alle intenzionalità mancanti dei personaggi narrativi o all'intenzione artistica dello scrittore stesso? Il brano continua:

Ho già detto che il processo del tentativo generale è descritto dal momento in cui i 'blocchi' vengono numerati, e questa sarebbe una rappresentazione abbastanza chiara del mio piano. Eppure purtroppo una cosa è il piano e un'altra il risultato; sicché forse mi avvicino di più al vero quando dico che quest'ultimo mi colpisce oggi come caratteristico soprattutto

¹⁵ «Preliminare» è traduzione di preliminary, aggettivo che, nella prefazione di James, precede il riferimento alla presentazione di Kate Croy ma che il traduttore italiano del volume ha ommesso (NdT).

to dei tratti felici che durante la mia prima e più bella illusione avrebbero dovuto contribuire ad esso. Li ritrovo tutti mentre rinnovo la conoscenza, faccio lamento per tutti mentre risalgo la corrente: i valori assenti, i vuoti sensibili, gli anelli mancanti, le ombre beffarde che riflettono, tutt'insieme, la prima fioritura della mia buona fede (James, 19).

Ancora una volta, James alterna due registri diversi. Il «flusso» narrativo che egli invoca è una descrizione del suo impressionismo premodernista, ma «i valori assenti, i vuoti sensibili, gli anelli mancanti, le ombre beffarde» sono anche una magnifica immagine che rappresenta lo stato di minorità, la distruzione testuale provocata dallo squadrare un cerchio o dal ridurre una testa e un cuore a una mano – il tentativo di adattare le profondità della coscienza umana agli «angoli vivi» impliciti in una posizione narrativa subordinata.¹⁶ James prosegue la riflessione sul fallimento artistico, sulla differenza tra descrivere e mostrare, immaginando il padre di Kate Croy come un personaggio minore frustrato che lascia la stanza:

L'immagine di suo padre, tanto compromesso e tanto compromettente, avrebbe dovuto, in realtà, pervadere tutta la sua vita e in certo particolare modo contaminarne la sorgente: e con ciò voglio dire che la vergogna, l'irritazione e l'avvilimento, la generale influenza perniciosa esercitata da lui dovevano esser *fatte vedere* direttamente, con una efficacia mille volte superiore alla portata della più enfatica 'parola d'onore' dell'autore. Eppure adesso dove lo troviamo se non in una o due scene derisorie che non arrivano nemmeno alla dignità di un riferimento funzionale? Non fa che dare una capatina, povera, bellissima apparizione, abbagliante e maledetta, che avrebbe dovuto essere: vede il suo posto del tutto preso, la sua compagnia per nulla affatto desiderata, e, rimettendosi sulle ventitré il bel cappello che per tanto tempo gli aveva offerto l'unico riparo efficace, gira sui tacchi fischiettando con una indifferenza che maschera nobilmente la profonda delusione della sua vita. La mia povera parola d'onore ha dovuto essere accettata al posto dello spettacolo. In breve, tutti i personaggi avrebbero avuto tanto piacere che fosse offerta loro un'occasione che, come divi del palcoscenico accondiscendenti ad abbassarsi per cortesia, hanno dovuto accettare piccole parti, accontentarsi di personaggi minori pur di presentarsi sulle scene (James, 20).

Il brano evoca il pathos e la *delusione* dello stato di minorità, affermando con forza le conseguenze dello «squadrare nettamente gli angoli vivi».¹⁷ Si legge a mo' di esempio di come lo spazio-personaggio viene raffigurato all'interno di un campo distributivo carico di tensione: i personaggi vengono solo parzialmente declinati nell'universo narrativo, ridotti a 'riferimento funzionale,' e i 'personaggi minori' che ne seguono producono 'apparizioni' le quali, nella penombra, riflettono la pienezza che è stata esclusa. La posizione

¹⁶ Tale fusione potrebbe suggerire una teoria più completa del modo in cui James organizza la caratterizzazione, che collega le pressioni derivanti dalla distribuzione di attenzione alle innovazioni stilistiche proto-moderniste dello scrittore. Il collegamento tra le difficoltà di rappresentare personaggi minori e sviluppi stilistici cruciali che fluiscono nel modernismo può essere rintracciato nell'opera di Joseph Conrad. *Lord Jim* tematizza il conflitto tra l'uno e i molti nell'episodio in cui Jim, vinto dalla codardia, abbandona i pellegrini a bordo del *Patna*. L'incapacità di Marlow di comunicare adeguatamente con Jim o di narrare con coerenza la storia in cui questi è coinvolto è direttamente correlata all'impossibilità di comprendere la massa di umanità che Jim abbandona, e che è registrata nella narrazione in maniera incompleta. Come scrive Marlow, con un'immagine che pone le fondamenta dell'impressionismo conradiano in questa crisi sociale: Jim, il protagonista in pericolo, è «diventato invisibile in mezzo a una folla di uomini, come nascosta da una nube di polvere» (Conrad, 190).

¹⁷ Anche qui il traduttore italiano ha scelto di non menzionare «sharp edges», gli angoli vivi, nel brano citato da pag. 19: nel testo originale l'espressione precede «nettamente squadrati» (NdT).

impoverita del personaggio minore – «in una o due scene derisorie» – collassa nella sua propria identità: «*povera*, bellissima apparizione, abbagliante».

4. Due tipi di minorità

La prefazione di James punta l'attenzione sulla distanza tra l'esistenza implicita di un personaggio e la manifestazione di questa esistenza nell'universo narrativo. Il lato interiore di una persona – «la sua presenza, la sua personalità» – viene espressa solo attraverso un segno esteriore, in questo caso tramite l'azione «rimettendosi sulle ventitré il bel cappello». La piattezza della narrazione, in realtà, produce una disgiunzione tra 'personalità' e 'presenza', dissociando la consistenza dell'interiorità del personaggio dalla sua manifestazione esteriore limitata e distorta. Costretto a circoscrivere il lato interiore di molti personaggi a causa della volontà di elaborare una coscienza singola e centrale, il romanzo deve radicalmente delimitare e distorcere qualsiasi altra manifestazione esteriore di «rotondità e pienezza».

Le convenzioni descrittive che nascono e si sviluppano attorno allo statuto di minoranza formano i contorni di tale distinzione, la quale assume due forme dominanti: il *risucchio* (*engulfing*) di una personalità interiore in un numero limitato di segni che la esprimono e l'*esplosione* (*exploding*) dell'esistenza interiore soffocata in una forma irrapresentabile, frammentaria, sintomatica. Possiamo prendere in considerazione queste due tipiche descrizioni tratte da Dickens:

Non era vecchio, ma aveva i capelli bianchi. Il corpo era piegato, o arcuato come sotto il peso di una grande preoccupazione; e il suo viso sciupato e malinconico era segnato da rughe profonde. Il fuoco dei suoi occhi, l'espressione, perfino la voce erano spenti e soffocati, come se lo spirito che li animava fosse ridotto in cenere (*Dombey*, 69).

[il suo] viso curiosamente contratto da uno spasimo, ma nessuno, fuorché lui stesso, avrebbe potuto dire se fosse per una paralisi, o per il dolore, o per una gran voglia di ridere. Per solito l'espressione del volto di un uomo ci dà la chiave dei suoi pensieri, o il commento del suo linguaggio, ma il viso di Newman escludeva abitualmente anche la più ingegnosa interpretazione (*Nicholas Nickleby*, 23).

In questi due brevi estratti si osserva il modo in cui viene bloccata la piena realizzazione della coscienza umana in una forma sociale esteriore. Nel primo lo 'spirito' di un personaggio è soffocato dalla sua opprimente esteriorità, e nel secondo l'esteriorità convulsa di un personaggio non ha alcun legame con un lato interiore impetuoso che non riesce a trovare una forma adeguata.¹⁸ (Possiamo anche notare come questi due brani inizino a suggerire un più ampio spettro di contrasti, per cui, ad esempio, due diverse *modalità di parlato* riflettono le due modalità di esistenza: la «voce» del vecchio diventa «spent[a] e soffocat[a]», mentre il «linguaggio» di Newman non funge più da 'glossario' per i suoi pensieri.)

I due stati esistenziali citati si nascondono dietro i due principali poli di minorità all'interno del romanzo dell'Ottocento: il *lavoratore* (*worker*) e il *bizzarro* (*eccentric*), il perso-

¹⁸ E quanto nel brano citato ha la forma di «spasimo» si sviluppa appieno in un passaggio successivo dove «[in] uno stravagante scoppio d'ira, Newman Noggs si mise a saltare qua e là per la stanza con le mosse più strane che mai essere umano avesse fatto» (*Nicholas Nickleby*, 363).

naggio piatto ridotto a un singolo uso funzionale, e il personaggio frammentato che recita un ruolo dirompente e oppositivo. Questi due tipi di minorità – con tutte le funzioni narrative e le convenzioni descrittive che essi motivano (per rappresentare i corpi dei personaggi, i gesti e il parlato) – sono le due facce di una stessa medaglia.¹⁹ In un caso, il personaggio è assorbito senza difficoltà, in qualità di leva che appartiene a un più ampio macchinario. Nell'altro, il personaggio minore sfrega contro la posizione che gli è assegnata e, di conseguenza, rimane spesso ferito, esiliato, espulso, imprigionato, o ucciso (all'interno del *discorso*, se non nella *storia*).²⁰ In entrambi i casi, viene negato il rapporto libero tra superficie e profondità: e a essere negata è la piena realizzazione di un essere umano.

Il collegamento dialettico tra questi due stati è ben illustrato in *Jane Eyre*, in cui uno dei più famosi personaggi *frammentari* viene curiosamente messo da parte da un più oscuro personaggio *piatto*. Bertha Mason è, naturalmente, un caso esemplare del personaggio minore come 'bizzarro' o 'oppositivo', un paradigma importante di minorità.²¹ In Bertha, storia e discorso si intrecciano; mentre la sua subordinazione narrativa è chiaramente collegata alla subordinazione sociale. Chiusa/ridotta al silenzio nella storia, il suo imprigionamento narrativo come «la pazza nell'attico» (*the madwoman in the attic*), Bertha Mason è anche chiusa/ridotta al silenzio all'interno del discorso narrativo, e si rivela solo in brani sporadici che la presentano in forma frammentaria. La negazione della sua prospettiva, delle sue rivendicazioni su Rochester, in questo modo, vengono collegate alla sua configurazione discorsiva: l'interiorità subordinata esplose in una forma aliena, come «le continue esplosioni del suo carattere violento e irragionevole» (Bronte, 360 corsivo mio).

In un primo momento, comunque, Jane confonde l'identità di questo personaggio minore, e sovrappone la presenza disgregatrice di Bertha a quella di Grace Poole, un personaggio minore piuttosto diverso che sembra appiattito dallo squallore del suo lavoro:

La porta più vicina si aprì e ne uscì una domestica, una donna fra i trenta e i quarant'anni; una figura robusta, i capelli rossi, *un viso aspro, comune*: non si sarebbe potuta immaginare apparizione meno romantica o meno spettrale... (Bronte, 124) [...] Le sue apparizioni agivano sempre come una sordina sulla curiosità suscitata dalle sue stranezze vocali: solida e aspra di lineamenti, *non aveva nulla che destasse interesse*. Feci qualche tentativo per attaccare discorso con lei, ma *sembrava una donna di poche parole*: di solito tagliava corto con risposte monosillabiche a ogni tentativo di conversazione (Bronte, 127, corsivi miei).

¹⁹ La critica ha osservato questa distinzione tra due tipi opposti di personaggi subordinati, senza analizzarli come risultati dialettici di subordinazione. Oltre a 'adjuvant' e 'opposant' di Greimas, vedere 'card' e 'ficelle' di Harvey, 62-63.

²⁰ La distinzione tra storia e discorso, termini cruciali in questo studio, è riassunta in Chatman. Discorso si riferisce al linguaggio e alla struttura effettiva della narrazione, storia agli eventi narrativi che noi estrapoliamo dal discorso. Per una mia discussione di questi termini, vedere la sezione finale di questa introduzione.

²¹ Bertha si distingue per l'importanza, sia funzionale sia teorico-critica, che riveste nell'ambito della riconfigurazione ottocentesca della minorità. Costei è la protagonista a sorpresa di *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys, uno dei primi romanzi che si basa sulla riscrittura di un sistema-personaggi che appartengono alla letteratura canonica per modificare le modalità di personaggio dominante e subordinato, e l'eroe eponimo di *The Madwoman in the Attic*, lo studio fondamentale di Sandra Gilbert e Susan Gubar, che inizia la tradizione di mettere in evidenza le prospettive radicali delle scrittrici donne vis-a-vis una maggiore attenzione verso i personaggi minori.

Grace Poole non ha *troppo* emozione, come Bertha, ma troppo poca: la sua rigida esterietà sommerge la personalità interiore, tanto che il suo aspetto e il suo dialogo (le manifestazioni più dirette di sentimento interiore) non fanno trasparire nulla. Ancora una volta, questi due tipi di minorità attivano due diversi modelli di espressione verbale inadeguata, mentre Jane, che ancora confonde Bertha con Grace, sottolinea «Vi erano giorni nei quali rimaneva in silenzio; altri in cui non riuscivo a spiegarmi il suo strepito» (Bronte, 127). Qui Jane mette insieme l'inespressività del silenzio di Grace e gli «strepiti» inarticolati di Bertha, e si tratta, in entrambi i casi, di forme carenti dal punto di vista del *discorso*, il quale è l'elemento in grado tradurre l'interiorità in comunicazione sociale. Questa curiosa confusione ha una ragione dialettica di esistere, poiché, prese insieme, Grace e Bertha illustrano la duplice conseguenza della minorità. Solo nella loro combinazione noi possiamo passare dalla particolare stranezza di ogni personaggio minore alla ampia struttura di dominio e subordinazione, che mette insieme le punte di eccentricità e la monotonia della funzionalità.²²

5. Funzione e alienazione: una teoria labour (laburista) del personaggio

Il mio studio sviluppa la tipologia di minorità sopra illustrata anziché la classificazione tradizionale nei termini di funzione. Il merito di queste categorie – risucchio (*engulfing*) ed esplosione (*exploding*) – consiste nel fatto che tengono conto della dinamica essenziale della subordinazione narrativa. Una tipologia di personaggi basata meramente sui modi diversi in cui questi agiscono o sono descritti in un testo letterario può presentare il rischio di ignorare il processo cruciale di funzionalizzazione nella narrazione. Come possiamo vedere nella prefazione di James, i romanzieri sono spesso consapevoli della tensione tra il loro interesse per un personaggio come individuo di finzione e la riduzione/compressione di questo stesso personaggio a un ruolo narrativo funzionale, e possono deliberatamente aumentarla. Il tentativo di circoscrivere un personaggio alla sua funzione delimitata pone sempre dei problemi – gli esseri umani prendono più spazio di quanto riescano a occupare in questo ruolo limitato, ed è difficile separare la loro funzione esterna dalla loro singolarità interiore. Come può un essere umano entrare in un mondo narrativo e *non* sconvolgere la distribuzione dell'attenzione? È una domanda che potrebbe costituire l'assioma di questo studio.

²² Collegandole nelle scene successive, Bronte insiste su una struttura che trascende la stamberia di entrambi i personaggi. Mentre la comprensione di Jane nei confronti di Bertha diventa più chiara, Grace rimane sulla scena, presenziando di nascosto agli incontri sempre più diretti tra la protagonista e il suo doppio frammentario: «...senza dubbio una donna è entrata nella tua camera, e si trattava – deve trattarsi – di Grace Poole. Tu stessa la definisci strana: e per quello che sai hai ragione nel giudicarla così [...]. In uno stato tra la veglia e il sonno, hai visto il suo ingresso e le sue azioni; ma febbricitante com'eri, in una condizione quasi di delirio, le hai attribuito un aspetto demoniaco diverso dal suo: i lunghi capelli spettinati, la gonfia faccia nerastra, l'alta statura, erano frutto della tua immaginazione, di un incubo» (Bronte, 335). E ancora «In una stanza senza finestre adeva un fuoco in un camino protetto da un parafuoco alto e robusto, una lampada pendeva dal soffitto con una catena. Grace Poole, curva sul fuoco, cucinava qualcosa in un tegame. Nell'ombra dell'angolo più remoto della stanza, una figura correva avanti e indietro. Non si capiva a prima vista se fosse una figura umana o un animale» (Bronte, 344).

La funzione stessa assume un nuovo significato sociale nell'Europa del diciannovesimo secolo, periodo in cui l'industrializzazione e la stratificazione economica consolidano una divisione del lavoro che rinchiude gli esseri umani in ruoli sempre più specializzati. Tale specializzazione è alla base sia del risucchio che dell'esplosione dei personaggi minori, l'operaio e il bizzarro, poiché entrambe le condizioni risultano dalla disgiunzione tra la superficie (esteriore) e la profondità (interiore). Si è visto come James definisca «opera di altre mani» la partecipazione limitata di personaggi subordinati nella storia del protagonista. Nell'*Ideologia tedesca*, Karl Marx crea una relazione tra 'utilità' e individualità, la quale mette in luce la poetica della caratterizzazione narrativa che emerge nell'era del realismo. Marx attacca l'utilitarismo come ideologia che trasforma gli individui, e l'esperienza vissuta di interazione sociale, in funzione, o l'espressione astratta di utilità:

L'illusoria contraddizione che risolve tutti gli innumerevoli rapporti umani nell'*unico*²³ rapporto utilitaristico, questa astrazione formalmente metafisica scaturisce dal fatto che, all'interno della moderna società borghese, tutte quante le relazioni sono sussunte sostanzialmente sotto l'unica relazione astratta del denaro e del mercato [...]. In Holbach, ogni lavoro degli uomini determinato dal loro vicendevole scambio, ad esempio, la comunicazione, l'amore, ecc., è presentato come un legame di utilità e di uso. Le relazioni affettive che qui vengono sottintese sono pertanto la comunicazione, il sentimento, espressioni particolari di specifiche qualità umane. Tali rapporti, adesso, non devono avere il *proprio* significato bensì essere estrinsecazione ed espressione di una terza relazione che ad essi viene surrogata, quella della *relazione di utilità e di uso*. [...] si vede in maniera immediata che questa categoria di 'utilizzare' viene descritta per astrazione dalle relazioni affettive nelle quali io sono coinvolto con gli altri soggetti, e per niente dalla riflessione e dalla mera volontà, e che inoltre, al contrario, quelle relazioni sono esibite come la realtà di questa categoria che ne è l'astrazione, secondo un metodo che è da cima a fondo speculativo (Marx, 1203, 1205, 1207).

In maniera del tutto simile, la funzionalizzazione di personaggi minori cancella «le espressioni particolari di specifiche qualità umane» (o ciò che Watt etichetta come «particolari esperienze») e astrae queste qualità in modo che perdano «il proprio significato». La qualità che è stata estratta dall'esperienza vissuta è poi trasformata in una categoria in cui sono sussunte relazioni concrete e materiali: «quelle relazioni sono esibite come la realtà di questa categoria che ne è l'astrazione». La configurazione del *lavoro narrativo* nel romanzo dell'Ottocento – nel contesto di sistemi-personaggi onniscienti e asimmetrici – crea una struttura formale in grado di comprendere con l'immaginazione le dinamiche del lavoro alienante e della struttura di classe che sta alla base di questo tipo di lavoro. Nei termini della loro essenziale posizione formale (gli esseri subordinati che sono in se stessi delimitati dal loro svolgere una funzione per qualcuno altro), *i personaggi minori sono il proletariato del romanzo*; e il romanzo realista – con la sua spiccata coscienza di classe e l'attenzione verso le diseguaglianze sociali – ricorre in modo massiccio a tale procedimento formale. Un'attuazione condensata e stilizzata di questo rapporto tra stato di minorità e alienazione – non nell'ambito di un'intera narrazione, ma piuttosto in una singola frase – appare nella prima sezione di *Dalla parte di Swann* di Proust. Il narratore si trova a Combray e descrive l'abituale passeggiata della nonna in giardino:

²³ La parola è in corsivo nell'originale tedesco, ma non nella traduzione usata da Woloch (NdT).

‘Finalmente si respira!’ diceva, e percorreva i fradici viali – troppo simmetricamente allineati, per i suoi gusti, dal nuovo giardiniere, sprovvisto del sentimento della natura e al quale mio padre aveva chiesto sin dal mattino se il tempo si sarebbe aggiustato – con il suo breve passo entusiasta e scattante, regolato sui differenti moti che eccitavano nel suo animo l’ebbrezza del temporale, la potenza dell’igiene, la stupidità della mia educazione e la simmetria del giardino, piuttosto che sul desiderio, a lei sconosciuto, di evitare alla sua gonna color prugna le macchie di fango sotto le quali finiva con lo scomparire fino a un’altezza che non mancava mai di rappresentare per la sua cameriera un dispiacere e un problema (Proust, 15).

Sotto molti punti di vista, questo lungo periodo è emblematico dello stile narrativo radicalmente moderno di Proust. La densità del linguaggio interrompe la nostra comprensione diretta di quanto viene descritto, per cui la frase fa riferimento al soggetto (narrativo) scrivente più che agli oggetti di cui scrive. Non dobbiamo, comunque, leggere la dilatazione (*bulge*) proustiana semplicemente come un rovescio della poetica del realismo: allontanamento dall’oggetto osservato verso il soggetto osservante, allontanamento dalla descrizione esterna verso l’apprensione dell’interiorità. Il periodo, nel suo distendersi, registra l’incorporazione problematica di due personaggi minori, il giardiniere, che estende le ellissi principali nella frase, e la governante, che si aggiunge nella parte subordinata finale (e per questo la più destabilizzante). Il giardiniere e la governante sono qui i meccanismi che mettono in moto due dei procedimenti stilistici più importanti di Proust: interruzione ed estensione. Rileggendo il brano senza queste due proposizioni, si osserva come la governante e il giardiniere stiano *alla radice* della difficoltà della frase. La sintassi distorta è provocata, in entrambi i casi, dall’incapacità di inserire questi personaggi periferici all’interno del flusso normale di una frase. Ancora una volta, anche se solo attraverso la contorsione della forma, il brano comunica la coscienza elisa, il caso avvincente di questi personaggi. In maniera più specifica, la frase distesa ci conduce obliquamente ma inesorabilmente alla struttura deumanizzante del lavoro salariato. Il servo sparisce nel suo lavoro, è reso manifesto solo attraverso una proposizione subordinata – un ripensamento che considera la causa o il risultato di un’azione centrale. La passeggiata della nonna in giardino catalizza questo tipo di ripensamenti – chi ha creato il sentiero del giardino prima della passeggiata? Chi pulisce il vestito infangato dopo la passeggiata? – fino a che questi ripensamenti, resi manifesti nelle fessure e negli angoli della frase, configurano la dilatazione proustiana.

Per Marx, il furto dell’esperienza messo in atto dall’utilitarismo – un furto puramente concettuale – consegue dalla reale espropriazione della forza lavoro dei tanti da parte dei pochi.²⁴ Se lo sfruttamento estrae direttamente l’esperienza vissuta dell’operaio in una forma aliena, l’uso risucchia la specificità dell’esperienza umana nelle categorie generali che esso deriva a partire da questa esperienza. (Come l’uso nasconde lo sfruttamento che è inerente alla struttura sociale, allo stesso modo il personaggio funzione cancella la subordinazione narrativa che produce i personaggi minori). Marx allora nota che, dal punto di vista della borghesia, l’uso non è la distruzione dell’esperienza vissuta, ma, al contrario, la condizione per lo sviluppo di un essere umano libero, per il progetto di *Bildung* stesso:

²⁴ Si veda Marx: «In questa situazione, la relazione utilitaria ha un significato specifico, ossia significa che io sono utile a me stesso nella misura in cui provo un nocimento a un altro soggetto [...] Le cose stanno davvero in questi termini per il borghese. Per esso *un unico* rapporto conserva un valore per se stesso, il rapporto di sfruttamento; tutti i restanti rapporti hanno per lui valore solo per il fatto che egli può sussumerli sotto questo unico rapporto» (Marx, 1205/07).

«La teoria di Holbach è quindi l'illusione filosofica, storicamente giustificata, sulla borghesia sorgente in Francia, la cui brama di sfruttamento poteva essere tratteggiata come desiderio degli uomini di progredire completamente in un insieme di rapporti resi liberi dalle limitazioni feudali. L'affrancamento dal punto di vista della borghesia, la competizione, era indubbiamente per il XVIII secolo l'unica maniera possibile di battezzare gli individui a un nuovo corso di un progresso maggiormente libero» (Marx, 1207). L'utilità esprime sia la contingenza strutturale della borghesia – in relazione allo sfruttamento di altri individui – sia rende possibile il «progredire [degli uomini]». In maniera simile, nel *Bildungsroman* – il genere fondamentale nel percorso di sviluppo del protagonista narrativo – la parabola dell'eroe è resa possibile attraverso una serie di interazioni con personaggi minori delimitati. Ogni incontro ha una particolare funzione psicologica per lo sviluppo interiore del giovane protagonista, mentre i personaggi minori esprimono stati d'animo particolari, o modi psicologici, con i quali il protagonista interagisce e che egli trascende. In un romanzo come *L'apprendistato di Wilhelm Meister il libero*, pieno sviluppo del protagonista è contingente all'uso, e alla delimitazione, di personaggi minori (Werner, Mignon e Philine su tutti). Georgy Lukács nota come lo sviluppo di Wilhelm in essere umano coerentemente integrato abbia luogo attraverso una interazione dialettica con gli estremi 'specializzati' di altri personaggi:

Goethe descrive qui tutto un groviglio di vite che si intrecciano le une nelle altre e a volte, con o senza colpa, vanno incontro a un tragico destino; rappresenta uomini la cui esistenza finisce in nulla; disegna personaggi in cui la specializzazione imposta dalla divisione capitalista del lavoro ha irrigidito fino alla caricatura un tratto della personalità umana e atrofizzato tutto il resto [...] Tutti i personaggi del romanzo sono raggruppati intorno alla lotta per l'ideale umanistico, intorno al problema dei due falsi estremi: la fantasticheria e il praticismo (Lukács, 28, 43).

Il *Bildungsroman* organizza i due modi di caratterizzazione del romanzo, il protagonista interiore e il personaggio minore distorto (sia l'eccentrico e 'fantasticato', sia il funzionale e scopertamente 'pratico'), in un insieme coerente e inoppugnabile. Franco Moretti ha interpretato la figura del giovane nel suo percorso di maturazione, il nuovo tipo di eroe nel *Bildungsroman* ottocentesco, come un modo di catturare attraverso l'immaginazione, e mediare, le dinamiche e le tensioni della mobilità sociale. Il sistema-personaggi asimmetrico consente al romanzo di porre questo sviluppo a fianco dei processi congiunti di stratificazione sociale.²⁵ I modelli di caratterizzazione che legano protagonista e personaggio minore consentono al romanzo realista di incorporare una relazione tra l'individuo pieno e dotato di interiorità (l'ideale dell'umanesimo) e la disgiunzione sociale. In questo modo Forster, contestando l'opinione che un personaggio chiaramente piatto «falsifica la vita», insiste su una più ampia *struttura* di caratterizzazione che è mimeticamente significante: «un romanzo che sia veramente complesso ha spesso bisogno di persone piatte oltre che di persone tonde, e il risultato dei loro scontri e *conflitti* equivale alla vita più di quanto Douglas voglia farci credere» (Forster, 79; corsivi miei). O, come riassume Dickens, mettendo insieme tematicamente il modello narrativo di Forster e quello sociale

²⁵ Si veda Moretti, *Il romanzo di formazione*.

di Marx: «Fu un brutto colpo alla sua percezione di possedere un figlio che queste persone – misera polvere sul pavimento, come egli le considerava – gli fossero *necessario*».²⁶

2. Realismo, democrazia e diseguaglianza

Se avessimo con chiarezza la visione e il senso di tutta la vita ordinaria dell'umanità, sarebbe come sentire crescere l'erba e battere il cuore dello scoiattolo, e moriremmo nello scoprire quei rumori al di là del silenzio.

George Eliot, *Middlemarch*.²⁷

Questo studio, come ogni analisi sul genere, si situa a una giuntura imprecisa tra forma e storia: vuole costruire un modello concettuale per la caratterizzazione all'interno della poetica del romanzo e analizzare una sequenza specifica di circostanze storico-letterarie. Sarebbe un errore delimitare l'idea di 'spazio-personaggio' e 'sistema-personaggi' al romanzo europeo del diciannovesimo secolo, anche se l'importanza della minorità narrativa, e il significato sociale e letterario della sua funzione, si sviluppano in modi specifici in questo periodo e in questo luogo. Preferirei invece suggerire che la dinamica della distribuzione, e la tensione tra struttura e referenzialità che emerge con la distribuzione, e contribuisce a formulare, è intrinseca alla narrativa come processo formale. L'attenzione specifica alla narrativa dell'Ottocento, comunque, non significa ignorare questa pratica formale nelle sue dimensioni più essenziali, poiché il romanzo realista ci dà una precisa immagine, o ricostruzione, di come questa modalità di significazione narrativa sia in grado di funzionare e diventare leggibile. L'estetica inclusiva della tradizione realista ottocentesca – con il suo duplice impulso verso l'assorbimento di una moltitudine di personaggi e l'esposizione dell'interiorità del singolo protagonista – illumina particolarmente bene la tensione tra gli assi strutturali e referenziali della caratterizzazione. La costruzione di personaggi minori si apre su ricchi aspetti della narrativa e delle forme sociali dell'Ottocento, e analisi coordinate della narrativa di questo secolo possono illuminare e delucidare un processo narrativo piuttosto rilevante per un ampio spettro di letteratura, nonché di pittura e cinematografia.²⁸

²⁶ Brano non presente nell'edizione italiana da noi segnalata in Bibliografia. La versione qui riportata è opera del traduttore. Citazione tratta da Dickens, Charles. *Dombey and Son*. London: Penguin, 1985: 70. Stampa (NdT).

²⁷ George Eliot, *Middlemarch* [1874]. Trad. Michele Bottalico. Milano: Mondadori [Oscar], 1995: 202. Stampa.

²⁸ La narrazione filmica apre un terreno ricco e complicato per lo spazio-personaggio e il sistema-personaggi. Nel film, le dinamiche di subordinazione narrativa, attenzione e omissione possono sempre essere potenzialmente testualizzate nell'organizzazione spaziale dello schermo. Più specificatamente, la continua interazione e tensione tra messa in scena e riprese offre l'opportunità di raddoppiare lo spazio-personaggio: la relativa minorità o centralità dei personaggi (nella storia) può essere consolidata ed elaborata, o ironizzata e criticata, sia nella disposizione dinamica dei personaggi all'interno della messa in scena, sia nella traduzione della scena stessa, attraverso la cinepresa, sullo spazio-schermo. Si veda Bazin per un'analisi dell'interazione tra messa in scena e spazio-schermo. Vari aspetti essenziali della sintassi tradizionale del film possono essere letti in termini di spazio-personaggio e sistema-personaggi – dallo sviluppo del montaggio (esplicitamente in relazione alla problematica della molteplicità sociale) all'uso del close-up (come tecnica che enfatizza o riduce in frammenti la forma umana) alle convenzioni di campo-controcampo (che distribuiscono simultaneamente due *tipi* radicalmente diversi di attenzione a due personaggi in una serie di riprese, rendendo potenzialmente più stabile – o

Voglio esplorare, nello specifico, la relazione tra quanto chiamerò una struttura asimmetrica di caratterizzazione (*asymmetric structure of characterization*) – nella quale molti personaggi sono rappresentati ma l'attenzione fluisce verso un centro delimitato – e la comprensione ottocentesca della stratificazione sociale. L'interazione dinamica tra la piattezza e la rotondità identificata da Forster crea le condizioni per il duplice sguardo del realismo sociale verso la profondità psicologica e l'espansività sociale. Essa registra anche le spinte concorrenti di disuguaglianza e democrazia nell'ambito dell'immaginazione borghese del diciannovesimo secolo. Nella mia lettura dell'estetica realista, una forma letteraria dialettica si genera a partire dalla relazione tra disuguaglianza e democrazia. Il romanzo realista è intriso della consapevolezza che ogni personaggio è un eroe potenziale, ma è allo stesso tempo incantato dall'indipendenza dell'individuo, definito attraverso la sua coscienza interiore. Nella struttura paradigmatica di caratterizzazione del romanzo, ogni personaggio *può* essere un protagonista, ma uno solo lo è; allo stesso modo, la crescente uguaglianza politica e la nascente cultura dei diritti umani si sviluppano nel bel mezzo di un'acuta stratificazione economica e sociale.²⁹ Da un lato, la struttura asimmetrica della caratterizzazione realista – che arrotonda uno o più personaggi mentre appiattisce, e distorce, un assortimento variegato di essi – riflette strutture reali di distribuzione diseguale della ricchezza. Dall'altro lato, le *rivendicazioni* dei personaggi minori rispetto all'attenzione del lettore – e la tensione risultante tra personaggi e le loro funzioni – sono il frutto di un impulso democratico che costituisce uno degli orizzonti della politica del diciannovesimo secolo. Come dimostra C. B. Macpherson, scrivendo a proposito dell'Inghilterra, «l'estensione e l'imparzialità della franchigia divenne la questione centrale perché, all'inizio del diciannovesimo secolo in Inghilterra, i teorici potessero dare per scontato il resto del modello di governo rappresentativo: le misure costituzionali attraverso le quali erano scelte periodicamente le legislature e i governi, e perciò periodicamente sostituibili, dagli elettori attraverso elezioni, e attraverso cui il servizio statale (e militare) erano subordinati al governo e pertanto responsabili di fronte all'elettorato» (MacPherson, 34).

Middlemarch – romanzo che, notoriamente, si situa tra il primo Reform Bill (quando è ambientato) e il secondo (quando viene scritto), due momenti critici nella lotta sulla «estensione e imparzialità' della franchigia» – fornisce un esempio magistrale del legame tra la questione della democrazia e il campo di distribuzione della caratterizzazione. Il mirabile sistema personaggi di *Middlemarch* raggiunge un precario equilibrio tra diversi schemi di distribuzione. Può essere letto in termini di un protagonista singolo (Dorothea), una coppia di protagonisti (inclusendo Lydgate), una serie di personaggi principali (inclusendo Mary e Fred, Will, Rosamond, Casubon e Bulstrode) o un gruppo variegato di personaggi, che va da quelli principali alle figure quasi anonime, che concorrono per l'attenzione nella rete narrativa. Il desiderio, manifestato da Eliot, di preservare un protagonista singolo e di estendere l'attenzione narrativa a un'ampia massa di personaggi trova un equivalente nella peculiare posizione di compromesso di John Stuart Mill sul suffragio universale, che insiste idealisticamente sui principi democratici (da un punto di vista sia

indebolendo – sia il rapporto tra i due individui sia la configurazione di ogni persona come, alternativamente, soggetto e oggetto.

²⁹ La struttura del romanzo qui ricorda la definizione della democrazia liberale del diciannovesimo secolo data da MacPherson: «da combinazione di un principio etico di eguaglianza con un modello dell'uomo e della società tratto dall'economia di mercato» (MacPherson, 25).

morale che politico) e cerca di preservare le strutture di base di privilegio di classe. Mill immagina una franchigia che sia allo stesso tempo stratificata e universale: tutti i cittadini avrebbero ottenuto il diritto di voto ma in gradi diseguali, come *Middlemarch* comprende molti personaggi, mentre li configura in vari modi:

Per prima cosa, allora, in ogni sistema rappresentativo che possa essere concepito come perfetto, ogni adulto, mi sembra, dovrebbe avere i mezzi per esercitare attraverso il suffragio elettorale, una porzione di influenza sulla gestione della cosa pubblica [...]. Ma sarebbe opportuno che ognuno avesse una voce *eguale*? Questa è una questione totalmente diversa, e a mio giudizio visibilmente falsa, allo stesso modo in cui la precedente è vera e importante [...]. Se ogni operaio ordinario non qualificato avesse un voto, un operaio qualificato, la cui occupazione richiede una mente esercitata e la conoscenza di alcune leggi di natura, dovrebbe averne due. Un capomastro, o chi sovrintende a un lavoro, la cui occupazione richiede una maggiore cultura generale, nonché alcune qualità morali e intellettuali, dovrebbe forse averne tre. Un agricoltore, un industriale o un commerciante, che ha bisogno di una più ampia gamma di idee e conoscenze, e la capacità di condurre e fare attenzione a un gran numero di operazioni diverse in contemporanea, dovrebbe averne tre o quattro. Un membro di qualsiasi professione che richieda una lunga, accurata e sistematica istruzione – un avvocato, un medico, un chirurgo, un prelato [...] dovrebbe averne cinque o sei (Mill, 322)

In *Middlemarch*, gli intricati equilibri tra protagonista e personaggi minori revocano in dubbio, senza ripudiarla, la norma asimmetrica che era diventata un aspetto essenziale della narrazione onnisciente ottocentesca. Tale ambivalenza traspare nell'epigrafe di Eliot posta all'inizio di questa sezione, la quale registra l'imperativo di guardare alle masse di «vita ordinaria» e, allo stesso tempo, fa trasparire il timore che lo sguardo potrebbe essere troppo ampio. Nell'ostilità e nella simpatia verso la vita ordinaria che, venendo messa sotto silenzio, può solo prendere la forma di un ruggito, il brano di Eliot cattura gli estremi speculari dell'immaginazione realista, presa tra idealismo e ansia, tra l'inclusione e la distorsione di personaggi minori, nella duplice spinta messa in moto da democrazia e ineguaglianza.

7. Austen, Dickens, Balzac: spazio-personaggio nel romanzo ottocentesco.

«Only connect». È naturale che il romanzo ottocentesco contenga una maggiore quantità di personaggi rispetto alla letteratura precedente – un'ampia varietà di individui che vengono ammassati in una singola storia. La totalità onnisciente del romanzo dell'Ottocento ci impone di 'connettere' questi individui – comprendere forme di relazione sociale in grado di includere i diversi gruppi che popolano questi romanzi. Con «sistema-personaggi», comunque, non intendo il mettere insieme un numero di individui funzionali distinti all'interno di una totalità narrativa ma, piuttosto, la combinazione di diversi spazi-personaggi o vari modi *attraverso cui* specifiche figure umane sono inserite nella narrazione. Il romanzo ottocentesco ci impone anche di 'connettere' questi spazi personaggio o modi *di* caratterizzazione spesso disparati. Potremmo pensare qui a sistemi personaggi complessi, ricchi, e variegati come quelli che troviamo in *Madame Bovary* o *Moby Dick*: romanzi che contengono una moltitudine di individui *distintamente configurati e posizionati* all'interno del romanzo. L'integrazione di questi diversi modi di caratterizzazione in strutture unitarie è un risultato importantissimo dell'immaginazione letteraria ottocen-

tesca. In romanzi quali *Madame Bovary*, o *Moby Dick* – o *Delitto e Castigo*, o *Anna Karenina* – dobbiamo sia coordinare il vasto catalogo di personaggi sia considerare come ogni spazio-personaggio individuale sia inserito e rifratto in modo diverso attraverso la struttura narrativa. Il sistema-personaggi del realismo è sempre orientato in due direzioni: verso ogni spazio-personaggio delineato in maniera unica (e la figura umana implicita che essa amplifica o oscura) e verso la struttura unitaria, l'edificio simbolico e tematico, la trama interconnessa che viene costruita attraverso – e spesso aiuta a delimitare o distorcere – questi spazi-personaggio.

È per tale ragione che mi sono concentrato su un certo numero di autori e opere, piuttosto che su un più ampio spettro di materiali: per mostrare che l'attenzione verso i personaggi minori non serve esclusivamente a disperdere le analisi in senso centrifugo. In realtà, quasi ogni romanzo ottocentesco è fondato sulla problematica dello spazio-personaggio: tanto nei termini della particolare elaborazione di un 'eroe' o protagonista centrale quanto nella contrazione delle inevitabili (e spesso numerose) figure secondarie. Inoltre, molti romanzi offrono variazioni interessanti su questo problema – sia nell'irrisione della centralità (attraverso una scelta non convenzionale del protagonista o la dispersione del ruolo principale in due tre o quattro figure dominanti) sia nella configurazione innovativa, nella compressione o nell'utilizzo di personaggi minori (attraverso figure subordinate particolarmente efficaci o nell'organizzazione dell'intero campo dei personaggi). La problematica della distribuzione si ritrova in tutto il genere narrativo, intrecciandosi in forme innumerevoli con dimensioni stilistiche, strutturali, tematiche, ideologiche, e sociostoriche. Mi sono concentrato su alcuni romanzi che meglio illustrano le basi di questo problema: romanzi che affrontano temi chiave nella caratterizzazione, offrono nuove formulazioni di personaggi, ed elaborano la problematica della distribuzione *all'interno* del mondo narrativo.

Il primo capitolo, un'analisi introduttiva di *Orgoglio e pregiudizio*, tenta di formulare (più che applicare) la teoria che ho discusso. Il capitolo accantona temporaneamente i termini concettuali tratteggiati in questa introduzione – spazio-personaggio e sistema-personaggi – e li ricava gradualmente dall'interno dell'elaborazione estetica del romanzo.³⁰ Offrirò una lettura del romanzo come totalità – nei termini sia della intera progressione diacronica che della piena gamma di caratterizzazione. All'origine di entrambi i piani – all'*inizio* della storia e al *centro* della sua rete di personaggi – ci sono le cinque sorelle Bennett, le quali condividono una singola situazione narrativa: uno stato implicito che necessita il loro ingresso nella competizione con altre donne per una quantità limitata di ricchezza. Questa competizione fornisce lo spunto per la persistente sfumatura ironica, e la capacità di discernimento, che caratterizzano la voce di Austen. Ironico e onnisciente, il narratore dispone la situazione centrale delle cinque sorelle in una struttura asimmetrica, facendo di Elizabeth Bennet una protagonista forte e centrale e riducendo Lydia, Catherine, Mary e Jane a diverse tipologie di personaggi minori. La centralità di Elizabeth emerge solo nell'interazione dinamica con il disegno di questi (e altri) personaggi minori, in modo che il prezzo narrativo della sua raggiunta interiorità è la distorsione di molte altre figure umane.

³⁰ Il capitolo su Austen sarà perciò più esteso rispetto alle altre letture critiche del libro; non applicherò subito la terminologia qui presentata ma la deriverò dalla relazione con la narrazione. Quindi, le categorie chiave dello studio (spazio-personaggio e sistema-personaggi) non svolgono un ruolo primario in questo capitolo; piuttosto, si tratta di una destinazione verso la quale il capitolo, e il romanzo, si dirigono.

La mia lettura di *Orgoglio e pregiudizio* si colloca, a sua volta, all'origine dei due piani di questo studio: al centro del modello formale e all'inizio dell'analisi storica. Da un lato, la mia lettura rivela come la matrice distributiva generi due modi essenziali di caratterizzazione realista: un protagonista centrale forte, a tutto tondo, pienamente realizzato e un gruppo variegato di personaggi minori delimitati e 'specializzati'. Allo stesso tempo, la struttura narrativa rigidamente organizzata di Austen suggerisce un nuovo tipo di coerenza, nella quale ogni parte della narrazione – sia essa il personaggio, l'episodio o la parola – è parte integrante della narrazione e ha una posizione specifica e contestualizzata all'interno di essa. Il tipo di coerenza romanzesca ottenuta da Austen è stata spesso considerata indipendentemente dalla componente sociale della sua fiction realista. Infatti, la struttura formale chiusa della sua narrativa (che si affida, tra altri elementi, all'impersonalità del narratore onnisciente) suggerisce una interconnessione radicale tra le due modalità di personaggio concepite nel romanzo, aprendo nuovi orizzonti per il realismo. La forza morale di *Orgoglio e pregiudizio* è stata in genere localizzata all'interno del completo sviluppo di Elizabeth Bennett. Io invece dimostrerò che essa si basa anche sul fatto che il romanzo rifiuta di stare *all'interno* dello sviluppo di Elizabeth, nella sua insistenza a mostrare come lo sviluppo della protagonista si basi su un sistema di utilizzo che frammenta l'universo narrativo che la circonda. In questo senso la visione morale giunge nella forma più negativa.

La critica implicita nella struttura di caratterizzazione che trae la sua origine in Austen si realizza appieno con lo sviluppo del romanzo onnisciente, nel momento in cui i processi di competizione e stratificazione che silenziosamente sono alla base del mondo sociale chiuso (e dello stratificato sistema narrativo) di *Orgoglio e pregiudizio* diventano più direttamente rappresentati. Autori successivi scrivono all'interno del sistema di asimmetria che Austen costruisce con tanta abilità mentre spesso si sforzano, in vari modi, di ricavare di più dai personaggi minori. Tale sforzo può prendere molte forme. Ho già menzionato come George Eliot affianchi una voce onnisciente moralmente volubile a intricate reti narrative che collegano numerosi personaggi minori. Un romanzo come *Mary Barton* di Elizabeth Gaskell (o, in un senso diverso, *Germinal* di Zola) cerca di estendere i parametri del personaggio in *maniera topica*, attraverso un focus sugli individui appartenenti alla classe operaia (che per consuetudine dovrebbero apparire solo *come* personaggi minori), mentre, grazie a vari stratagemmi, preservano una *forma* asimmetrica. Lo sviluppo di un sistema narrativo prospettico nell'opera di Wilkie Collins, nella quale la nostra comprensione basilare della storia richiede un'attiva concatenazione di varie voci narranti stratificate, è un'altra rielaborazione, del tutto diversa, delle tensioni dell'asimmetria. Infatti, la disposizione del protagonista e dei personaggi minori – all'interno della storia e del discorso – è un problema che quasi ogni romanzo di questo periodo deve affrontare e risolvere, diventando un campo essenziale di significazione narrativa.

Il mio studio si dedica poi a Dickens e Balzac, i due autori che hanno offerto il contributo più significativo all'allargamento della franchigia del romanzo realista, attraverso un maggiore ricorso all'immaginazione. Entrambi hanno cercato di ricavare di più dai personaggi minori, in modi radicalmente diversi. L'assortimento di tipi bizzarri e grotteschi di Dickens porta i personaggi minori al centro dei suoi romanzi attraverso *l'incremento* della distorsione. Balzac, nel tentativo di dare a ogni personaggio una potenziale rotondità, fa saltare le cuciture della *Comédie humaine*, creando un universo narrativo vasto e interconnesso. Il capitolo 2 interrompe l'analisi di una singola opera per esaminare le strategie descrittive di Dickens e il loro manifestarsi in personaggi di diversi romanzi, da *Il*

circolo Pickwick a *Il nostro comune amico*. Ciò deriva dalla logica dell'organizzazione narrativa di Dickens, poiché i suoi lavori liberano i personaggi da una posizione strutturale e concentrano il loro effetto nella configurazione descrittiva. Prenderò in considerazione questo aspetto *perché* la caratterizzazione di Dickens spesso de-enfatizza la struttura mentre sovra-enfatizza l'effetto locale. Il risultato è una più immediata storicità rispetto a Austen: immediata nel senso che Dickens, ogni volta, fa collegamenti diretti e vividi tra la distorsione di un personaggio minore e la sua subordinazione; ma anche nel senso che egli è riluttante a sottrarsi *da* questi effetti per rappresentare dinamicamente le strutture che producono tale subordinazione. Nel capitolo 3, trasferisco questa analisi della poetica descrittiva di Dickens all'interpretazione di una singola opera, *Grandi speranze* che, come nel capitolo 1, tenta di comprendere il sistema personaggio come totalità. Mentre *Orgoglio e pregiudizio* ha una protagonista forte, la cui intensità e la personalità vigorosa sembrano quasi esigere minorità attorno a sé, *Grandi speranze* presenta un protagonista debole, sovrappreso da vari tipi di personaggi minori. Con un protagonista bambino che è anche un narratore adulto, *Grandi speranze* dà forma concreta al processo narrativo che fonda l'intera opera di Dickens: il protagonista centrale, ma passivo, che incontra il potente, ma distorto, personaggio minore. Dickens, con sottigliezza e complessità, collega questa struttura di caratterizzazione alle relazioni economiche e sociali moderne che estinguono le speranze di Pip.

Per quanto riguarda la *Comédie humaine*, è la struttura stessa a registrare drammaticamente il problema dei personaggi minori e della caratterizzazione, che sono al centro di questo studio. L'immensità elefantica dello sguardo della *Comédie* può essere vista, in un certo senso, come il prezzo che il romanzo deve pagare per evitare di rendere minori alcuni personaggi. Rifiutando una narrazione singola e chiusa, Balzac sviluppa un sistema di personaggi ricorrenti e romanzi interconnessi: siamo consapevoli in ogni istante che un personaggio secondario di un romanzo potrebbe diventare protagonista in un altro. Tracciando la strategia dell'interconnessione narrativa nel romanzo in cui essa ha origine, analizzo come *Papà Goriot* ruoti attorno alle complessità dell'interconnessione *sociale* in un sistema capitalista, visualizzato attraverso le storie sovrapposte dei *pensionanti* della Maison Vauquer e direttamente incorporati nell'insicurezza giovanile e nell'ambizione di Rastignac.

Papà Goriot non ha un eroe né debole né forte, ma due protagonisti in competizione. I tre principali romanzi di questo studio – *Orgoglio e pregiudizio*, *Grandi speranze*, *Papà Goriot* – illustrano così tre tipi essenziali di narrazione asimmetrica. Non si tratta di variabili esauritive, nel senso di stabilire i confini del sistema-personaggi nell'epoca del realismo ma, al contrario, esse hanno lo scopo di suggerire come il processo di permutazione stesso sia un aspetto centrale del sistema-personaggi. Se qualunque sistema-personaggi contiene una costellazione di spazi-personaggi che si intersecano e al tempo stesso si dispiegano (la minorità, dopo tutto, è parzialmente sviluppata *mentre* l'attenzione risiede su altre figure), il sistema-personaggi stesso si svela nel suo scontrarsi con l'orizzonte di altre possibili configurazioni – non solo configurazioni ipoteticamente o implicitamente suggerite nella narrazione, ma configurazioni pienamente realizzate che costituiscono convenzioni intertestuali e generiche, a cui qualsiasi particolare presentazione strutturale del personaggio viene contrapposta.³¹ Questo tipo di storia letteraria è particolarmente rilevante per *Papà*

³¹ Questo gioco di permutazione è particolarmente evidente nei romanzi di Austen – non ci sono due posizioni centrali, né due *personaggi* centrali, uguali: le strutture chiuse tipiche del suo stile consentono una notevole elaborazione e investigazione della natura della centralità – e, infine, una profonda medi-

Goriot, per il fatto che la rivendicazione di centralità avanzata dal personaggio eponimo è legata a quella che è probabilmente la più famosa allusione letteraria di Balzac: Goriot come versione ironica di Re Lear. L'esame degli spazi-personaggio concorrenti di Rastignac e Goriot consente di, e in realtà richiede, una nuova interpretazione di questa intertestualità ironica, come il sistema personaggi di *Re Lear*, con il suo protagonista radicalmente centrato, è il punto di partenza delle permutazioni di *Papà Goriot*.

La competizione tra Rastignac e Goriot – non come individui all'interno della storia ma nel loro status discorsivo *come* protagonisti – è il centro del sistema-personaggi di *Papà Goriot*, e, in questo senso, al centro delle narrazioni intrecciate della *Comédie* (che sono concepite *come* una totalità nella scrittura di *Papà Goriot*). Io analizzerò il solco creato da tale competizione fra spazi-personaggio in relazione sia con l'efficace rappresentazione che fa Balzac della competizione sociale, sia con la poetica di caratterizzazione (il personaggio ricorrente, il 'tipo' sociale) che sottende il suo progetto narrativo. Questa competizione è essenziale per *Papà Goriot*, ma appare forse in forma più esplicita ne *Gli impiegati*, una 'scena di vita parigina' relativamente ignorata, il cui maggiore interesse risiede nell'ampio numero di personaggi scialbi delimitati che incorpora. Il problema della distribuzione dell'attenzione a diversi personaggi – che letteralmente minaccia di trasformare questo romanzo minore in scene teatrali e *tableaux* sociali disconnessi – è drammatizzata nella feroce competizione per una promozione governativa tra il capace protagonista, Rabourdin, e un collega incompetente. La competizione personale tra due personaggi per un posto di lavoro si intreccia con il tentativo di Rabourdin di trasformare la *struttura* burocratica, nel suo generare un campo disperso e distruttivo di competizione. Il titolo di un capitolo de *Gli impiegati* così ha ispirato il titolo per questa sezione, ma la sua domanda – «A qui la place?» («a chi la promozione?») – può venire applicata a *Papà Goriot*, non nei termini di personaggi che interagiscono (all'interno del mondo competitivo di Parigi) ma nei termini di spazi-personaggio che si intersecano (all'interno del discorso narrativo). Dopo aver tracciato il sistema personaggi di *Papà Goriot* (che formerà i contorni dell'intera *Comédie*), prenderò in analisi entrambi i romanzi alla luce della seguente considerazione: leggere la storia de *Gli impiegati* attraverso la competizione discorsiva di *Papà Goriot*, e la struttura di *Papà Goriot* attraverso la competizione burocratica che forma il centro narrativo e tematico de *Gli impiegati*.

tazione su di essa. In particolare, potremmo notare come, presi in coppia, *Mansfield Park* ed *Emma* svelino la raggiunta costruzione di centralità che ha avuto luogo in *Orgoglio e pregiudizio*. La modestia di Fanny e l'egocentrismo di Emma possono essere visti non semplicemente in un rapporto psicologizzato con il personaggio di Elizabeth Bennet, ma anche come una doppia sfida ai principi strutturali alla base della formulazione dello spazio-personaggio in *Orgoglio e pregiudizio*. *Mansfield Park*, con una mossa arguta, colloca un personaggio socialmente minore nella posizione centrale – mettendo enorme pressione sulla doppia motivazione di centralità elaborata nella storia e nel discorso in *Orgoglio e pregiudizio*. *Emma*, d'altro canto, ipostatizza la centralità della protagonista che, paragonata a quella di Elizabeth Bennett, non è guadagnata nel discorso (diversamente da *Orgoglio*, la narrazione *immediatamente* si focalizza sulla figura centrale – non solo con la famosa frase di apertura ma, naturalmente, con il titolo stesso) e nella storia (in quanto Emma inizia l'avventura in una posizione sociale privilegiata, anziché ottenerla nel corso di essa – un privilegio che è continuamente implicito nel suo problematico amore di sé. Questi due romanzi – che non potranno qui essere analizzati in profondità – rappresentano una risposta artistica di notevole livello rispetto agli esiti precedentemente raggiunti dall'autrice stessa, e i tre romanzi, presi insieme, dimostrano con forza come la configurazione dinamica della centralità del protagonista (o spazio-personaggio) sia un aspetto cruciale della narrativa stessa.

8. Il personaggio minore: tra storia e discorso

A prima vista, l'interpretazione dei personaggi minori qui presentata potrebbe sembrare niente altro che un ripudio della gerarchia di valori propria di un testo, attraverso la quale si vuole mettere in primo piano ciò che è stato subordinato nel suo impianto. Ma come siamo giunti ad adottare la formula 'personaggio minore'? L'emergere stesso di questa categoria suggerisce alcune dissonanze tra il ruolo delimitato del personaggio e un suo impatto più profondo. Se «personaggio minore» fosse *letteralmente* minore nel senso normativo di questo termine – «Relativamente piccolo o insignificante; da non considerare come il maggiore o il principale elemento di un tipo» (*Oxford English Dictionary*) – la critica letteraria non si darebbe neanche la pena di formulare e discutere la categoria.

I personaggi minori esistono *come* categoria, allora, solo per la curiosa importanza che rivestono in tanti testi, e forse anche nella significazione narrativa. Ma questo non vuol dire che una volta che noi riconosciamo il significato dei personaggi minori, questi diventano d'un tratto maggiori, rompendo la loro posizione subordinata nel discorso narrativo. Ciò vorrebbe dire cancellare la matrice stessa attraverso cui il personaggio minore produce significato – ed è reso significativo agli occhi di un lettore che, curiosamente, si ricorda di lui. In un senso, certamente, il personaggio minore spicca perché lo scrittore ha fatto molto con poco: ha illuminato quella singola scena, quelle poche righe, quel singolo momento cruciale nel quale appare il personaggio. O, secondo la formula di E. M. Forster, ha illuminato quel singolo memorabile gesto.³² (Si pensi, per esempio, a Mercuzio in *Romeo e Giulietta*: la vita breve e lo spazio compresso assegnato al personaggio all'interno del dramma sembrano fluire nell'intensità e nella pressione del suo linguaggio, producendo quell'energia che lo catapulta al di fuori della trama). Ma la rimarchevole capacità di distinguersi, propria del personaggio minore, non può basarsi semplicemente sul breve momento durante il quale sale in cattedra: in realtà, è precisamente l'opposto. Il personaggio minore è sempre risucchiato all'interno della narrazione, e quello che ricordiamo di lui non è mai slegato dal modo in cui il testo, per lo più, vuol farci dimenticare di lui. (Altrimenti, il personaggio minore emerge solo al di fuori del *naufragio* del testo come totalità, come il singolo attore dotato in una produzione scadente, il cui stesso talento richiama la nostra attenzione verso la scarsa qualità dello spettacolo).

La peculiare significatività dei personaggi minori, in altre parole, risiede per lo più nel modo in cui essi spariscono dalla scena, e nella tensione o sollievo che risulta dalla scomparsa. Questo tipo di reazioni spesso le sollecita la narrazione stessa, e la scomparsa del personaggio minore (perché *ogni* personaggio minore – per definizione – scompare), alla fine, è tutt'uno con il discorso interessante che pronuncia o il gesto memorabile che compie. Proviamo interesse e rabbia, dolorosa preoccupazione o consenso divertito riguardo a ciò che accade ai personaggi minori, non semplicemente per il loro destino all'interno della storia (sia che sia sposino o si trasferiscano, accumulino una fortuna o la perdano, trovino un caso o diventino esuli) ma anche nel discorso narrativo stesso (il modo in cui essi vengono marginalizzati o assorbiti nella storia di qualcun altro, inghiottiti o espulsi dalla trama di un'altra persona).

³² Si veda Forster, 76: «Nella loro forma più pura [i personaggi piatti] sono costruiti intorno a un'unica idea o qualità: mentre se è presente in essi più di un fattore, allora ha inizio la curvatura che porta al personaggio tondo. Il personaggio davvero piatto può essere espresso con una sola frase».

Con ciò, semplicemente, ancora una volta, si vuole localizzare il personaggio minore alla giunzione tra la persona implicita e la forma narrativa, e leggere la caratterizzazione nei termini della tensione che la narrazione continuamente sollecita tra un individuo che richiama il nostro interesse e una totalità narrativa che spinge questo individuo al di fuori, o al di sotto, del mondo discorsivo. In questo senso, il personaggio minore, richiamando l'attenzione sullo spazio-personaggio, aiuta a stabilire la relazione tra «storia» (*story*) e «discorso» (*discourse*) – gli eventi nel romanzo e la resa di questi eventi nella narrazione. La distinzione tra storia e discorso costituisce il nodo cruciale dell'interpretazione narrativa e va sotto vari nomi: il racconto (*tale*) e il raccontare (*telling*), *histoire* e *discours*; *sujet* e *fabula*.³³ Tutti questi termini dicotomici si riferiscono alla natura essenzialmente divisa del testo letterario, preso tra forma e contenuto; tra il significato e il significante, tra il mondo linguistico del testo – parole, frasi, capitoli – e il mondo immaginato che noi cogliamo attraverso il testo.

‘Discorso’ ci indirizza verso il reale linguaggio della narrazione e alla struttura; ‘storia’ agli eventi finzionali che noi ricostruiamo attraverso la narrazione, agli «eventi narrati, estrapolati dalla loro specifica disposizione all'interno del testo e ricostruiti in ordine cronologico, insieme a coloro che partecipano a questi eventi» (Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, 3).

Lo spazio-personaggio fornisce una nuova cornice attraverso cui possiamo catturare una modalità importante di significazione, prodotta – come la maggior parte del significato narrativo – nell'intersezione tra storia e discorso. L'impiego specifico che faccio di questi termini è illustrato in due brani tratti da *La fiera della vanità* e *Mansfield Park*, nei quali vediamo all'opera lo stesso processo, un personaggio subordinato che diventa talmente minore da venire espulso dal romanzo, su questi due registri diversi:

Ma perché parlare di lei? Molto probabilmente non ne avremo più notizie fino alla fine dei tempi, e una volta che il grande sofisticato cancello in ferro battuto si sarà chiuso alle sue spalle, né lei né la sua terribile sorella lo varcheranno più per entrare nel piccolo mondo di questa storia (Thackeray, 13).

Alla fine fu deciso che Mrs. Norris lasciasse Mansfield per dedicarsi alla sfortunata Maria, e si sistemasse con lei in una casa sita in un'altra parte del paese: una casa remota, appartata, dove, confinate insieme, con poca compagnia, nessun affetto da una parte, nessun buon senso dall'altra, si può ragionevolmente supporre che il loro carattere inasprito si trasformasse in reciproco castigo [...]. A Mansfield, nessuno la rimpianse; [...]. Nemmeno Fanny ebbe lacrime per zia Norris, neanche quando se ne fu andata per sempre (Austen, 476-7).

Nel primo esempio, Jemima Pinkerton scompare dal discorso narrativo mentre nel romanzo di Austen Mrs. Norris scompare da uno spazio immaginato all'interno della storia. Eppure i due brani si richiamano tra di loro, in quanto impiegano lo stesso immaginario spaziale e temporale. L'immagine di Thackeray di «grande cancello in ferro battuto» che si chiude su Jemima riecheggia il modo in cui Mrs. Norris e Maria finiscono «remot[e] e appartat[e]... confinate insieme». E l'ammonizione di Thackeray che non «entr[eranno più] nel piccolo mondo di questa storia» trasmette lo stesso senso di irrevocabilità del «se ne fu andata per sempre» di Austen. L'interscambiabilità suggerisce un

³³ In questo studio userò spesso i termini *histoire* e *discours*, anziché *story* e *discourse*, per trasmettere il senso formale della distinzione, dato che *story* e *discourse* hanno anche un vasto impiego colloquiale.

processo narrativo che fluisce docilmente dal mondo immaginato verso la struttura discorsiva della narrazione. Lo spazio-personaggio emerge sempre all'intersezione di storia e discorso.

Possiamo vedere entrambi i tipi di espulsione intrecciarsi in un terzo personaggio minore in *Moby Dick*, l'importante, ma marginale, Bulkington. Se un personaggio minore diventa significativo solo per il fatto di scomparire, Bulkington letteralmente svanisce (nella storia stessa), catturando attenzione nel momento preciso in cui se ne va:

Osservai, però, che uno tra loro si teneva un po' in disparte e, quantunque sembrasse desideroso di non guastare la festosità dei colleghi con la sua faccia assorta, nell'insieme si asteneva da tutto il fracasso che facevano gli altri. Quest'uomo m'interessò subito e, dacché gli dèi marini avevano preordinato che egli dovesse presto diventare mio collega (*sebbene, per quanto riguarda il presente racconto, soltanto un collega di dormite*), mi proverò qui a farne una piccola descrizione [...] Quando la baldoria ebbe raggiunto il sommo, *l'uomo sgattaiolò via non veduto*, e non ne seppi più nulla finché non divenne mio collega in mare. Dopo pochi minuti, però, i suoi compagni se ne accorsero ed essendo lui, pare, per qualche ragione un loro grande favorito, levarono un gran grido di 'Bulkington! Bulkington! Dov'è Bulkington?' e si precipitarono fuori a cercarlo (Melville, 45, corsivi miei).

Così grande, ma così anonimo: Bulkington diventa significativo solo nel suo entrare nell'oscurità, dopo che «sgattaiolò via non veduto». E proprio mentre Bulkington, nella storia, viene annotato dalla coscienza dei suoi compagni di viaggio solo mentre svanisce, così la sua subordinazione nel *discorso* gli conferirà un'importante funzione simbolica. Il narratore eccede il suo compito e fa notare che Bulkington sarà a bordo sulla nave *per l'intero arco della storia*, per poi avvertirci che egli sarà solo «un collega di dormite».³⁴

La dipartita del mal proporzionato Bulkington, nella storia e nel discorso, riflette il fatto che la subordinazione narrativa implica sempre un certo grado di scomparsa. Il personaggio minore resta nello spazio-ombra tra posizione narrativa e personalità umana: un essere umano implicito che viene costretto in un ruolo delimitato, che ha sufficiente so-

³⁴ Questa relazione tra compressione e centralità viene ulteriormente elaborata quando Bulkington fa la sua seconda e ultima apparizione nel breve capitolo «La costa a sottovento». Qui, a Bulkington viene assegnata una centralità *simbolica o tematica* anche se, nel frattempo, il capitolo mette per iscritto il suo esiguo spazio *narrativo*: «Le cose più meravigliose sono sempre quelle inesprimibili, le memorie profonde non concedono epiteti: *questo capitolo lungo sei pollici è la tomba senza lapidi di Bulkington*» (Melville, 157, corsivo mio). Questa frase – e l'intero capitolo – confondono struttura e referenzialità rendendo la composizione materiale del discorso narrativo (per quei sei pollici di stampa) rappresentativi della posizione limitata del personaggio nella storia. Lo strano spazio-personaggio Bulkington, naturalmente, gode di molta compagnia e concorrenza in *Moby-Dick*, uno dei più avvincenti sistemi-personaggi della letteratura americana dell'Ottocento – sia da un punto di vista estetico che politico. Anche *Benito Cereno*, con i suoi tre centri-personaggi concorrenti e collegati in modo problematico, dimostra drammaticamente come il personaggio letterario emerga solo nell'interazione *tra* storia e discorso. La novella pone i tre elementi costitutivi del sistema-personaggi – narratore, eroe, personaggio minore – in un rapporto triangolare instabile: il protagonista Cereno (e presunto capitano del *San Dominick*); Delano, l'agente focalizzatore o narratore iscritto *par excellence* (che è anche il capitano *in visita*); e Babo, un personaggio parodicamente minore e servitore del capitano, il quale, in maniera occulta, controlla la nave (ed è per questo il *reale* capitano, nonostante che il suo potere non venga mai riconosciuto esplicitamente nel discorso). Il racconto è strutturato attorno al continuo *cambiamento di centralità* dei personaggi (come protagonisti potenziali all'interno del discorso) e *di potere* (come potenziali capitani all'interno della storia).

miglianza *con* un essere umano da farci comprendere la sua posizione angusta *come* delimitata. La peculiare risonanza dei personaggi minori – il modo in cui noi tanto spesso ci distacciamo da un romanzo, un dramma o un film ricordando un attore marginale, una storia secondaria, un destino solo vagamente chiarificato o tratteggiato – deriva dalla complessità di questo processo narrativo: dal personaggio che *non* è direttamente o pienamente rappresentato nella narrazione, e che arriva a richiedere un tipo peculiare di attenzione nella occlusione parziale della sua pienezza.

Potremmo confrontare ciò con la meditazione di Wayne Booth sulla «imparzialità» narrativa:

Anche fra personaggi di identico valore morale, intellettuale o estetico, tutti gli autori scelgono i loro preferiti. Un'opera viene scritta 'su' un personaggio o un gruppo di personaggi. Non è assolutamente possibile dare uguale rilievo a tutti, indipendentemente dal desiderio di imparzialità dell'autore. L'*Amleto* non è giusto nei confronti di Claudio [...]. Che importa? Lo scrittore che decide di raccontare una storia non può allo stesso tempo raccontarne un'altra. Concentrando l'interesse, la simpatia e l'affetto del lettore su un determinato personaggio, l'autore fa sì che tutti gli altri ne siano esclusi. (Booth, 81-2).

Booth fa qui un'osservazione acuta, per poi fuggire dalle implicazioni della sua intuizione per paura di allontanare il testo dall'intenzione dell'autore. Ma contemplare e cercare di esternalizzare prospettive sommerse all'interno di una narrazione non sempre significa leggere contro l'organizzazione del testo. Non si potrebbe argomentare, infatti, che proprio la possibilità di *raccontare più di una storia allo stesso tempo* sta al centro della narrazione letteraria in quanto tale? I romanzieri non possono «dare uguale rilievo a tutti» i personaggi: ma le narrazioni certamente richiamano l'attenzione sul processo dell'enfatizzare e sui problemi di *'stinting'* (per usare il termine di Chaucer) [cfr. *supra*, p. 34n (NdT)] – suggerendo di continuo come altre possibili storie, e le vite di altre persone, siano intrecciate con il principale nucleo di attenzione, e oscurate da esso.

L'analisi di Booth, in altre parole, riduce la tensione generativa tra storia e discorso: cercando di confermare il risultato costruito nel progetto narrativo, egli, con troppa fretta, tiene lontano un importante strumento attraverso cui la narrazione produce significato. La distribuzione dell'attenzione a personaggi diversi, che si rivela solo attraverso l'intersezione e l'intrecciarsi di storia e discorso, genera sempre una ricca duplice visione: abbiamo due schemi, o modi di organizzazione, sovrapposti che raramente si accavallano o coincideranno e, spesso, e con grande effetto, divergeranno in maniera significativa. Da un lato, abbiamo l'organizzazione policentrica della storia, la trama che spinge verso l'interno molti individui diversi, ognuno dei quali ha un'unica (forse non elaborata) esperienza all'interno della storia e un'unica (forse sommersa) prospettiva sulla storia. Dall'altro lato, abbiamo il singolo, delimitato, finito e particolare modellamento di questa storia in un discorso fissato, il reale discorso che organizza tali personaggi in un modo specifico. Qui, la tendenza è sempre al di fuori di una distribuzione policentrica, o simmetrica, verso varie forme di disequilibrio: tutti i personaggi mantengono ancora una certa posizione nel discorso narrativo (o altrimenti non potremmo mai piazzarli nella storia), ma questi sono radicalmente differenziati.

Nessuna di queste modalità di organizzazione, o forme narrative, ha significato se esclude le altre. Per comprendere i personaggi nella narrazione abbiamo bisogno di comprendere la tensione dialettica tra la distribuzione dell'attenzione che si forma all'interno del discorso e la potenziale strutturazione della distribuzione all'interno della storia. Siamo ben lungi da un'estetica prescrittiva. Non sto affermando che dobbiamo presupporre

un'eguaglianza radicale tra tutti i personaggi in un romanzo e che, attraverso questa organizzazione 'appropriata' di come una storia dovrebbe essere raccontata, noi possiamo reinterpretare la storia della letteratura, piegando i discorsi formati in modi asimmetrici in una nuova forma più simmetrica. Questo vorrebbe dire prendere in considerazione una 'storia' che è lontana dal testo, e che vogliamo imporre questa storia a una narrazione con una forma totalmente diversa. Piuttosto, sto cercando di dire che le narrazioni stesse consentono e sollecitano la costruzione di una storia – uno schema di distribuzione dell'attenzione – che si scontra con la struttura di attenzione formata nel discorso, o diverge da essa. Ciò coglie l'essenziale apertura del testo letterario. Il testo letterario sollecita la reinterpretazione; esso crea disgiunzioni tra storia e discorso che facilitano la produzione di significato (*meaning*), la produzione di significanza (*significance*). Esso crea, più specificamente, la disgiunzione tra il tipo di attenzione che il discorso assegna ad alcuni personaggi e l'attenzione che essi garantirebbero a se stessi e che il lettore potrebbe garantire loro. Questo processo prende una forma particolarmente acuta e significativa nel romanzo dell'Ottocento, con le sue reti complesse di personaggi, le svariate tecniche per registrare la spinta e le possibilità della coscienza interiore, e l'ampio spettro di strutture narrative che mettono in atto e rappresentano sia la premessa di eguaglianza democratica sia le conseguenze della stratificazione sociale.

Tutto ciò offre una prospettiva più integrata al problema della 'imparzialità' narrativa: un problema difficile da affrontare perché rimane invischiato nell'aggrovigliato ginepraio dell'estetica, dell'ideologia e dell'etica. Non dobbiamo sempre scegliere tra l'ammirare un testo per il modo in cui dà voce a un personaggio (registrando la sua prospettiva, punto di vista e pensieri interiori) o, quello che chiaramente produce la frustrazione di Booth, attaccare un testo per avere ingiustamente escluso la voce di un personaggio. Il più delle volte, un sistema-personaggi è qualcosa di più intricato, e iscrive con forza la stessa assenza di voce che produce il sistema distribuzionale. Il personaggio minore – quella rotondità ridotta a angoli vivi, quella apparizione di una scomparsa – ha tanto successo come tipo narrativo proprio per questo, in quanto avvolge nel racconto una storia non raccontata.

Bibliografia

- Austen, Jane. *Mansfield Park* [1814]. Trad. Simone Buffa di Castelferro. Milano: Garzanti, 1983. Stampa.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction To The Theory of Narrative*. Trans. Christine van Boheemen. Toronto [Ont.]; Buffalo: University of Toronto Press, 1985. Stampa.
- Barthes, Roland. "Effetto di reale." Trad. Bruno Bellotto. *Il brusio della lingua*, Torino: Einaudi, 1988: 151-159. Stampa. (*Le bruissement de la langue*. Paris: Editions du Seuil, 1984).
- . "Introduzione all'analisi strutturale del racconto." *L'analisi del racconto*. Trad. Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri. Milano: Bompiani 1980: 7-46. Stampa. («Introduction a l'analyse structurale des recits». *Communications* 8 (1977): 1-27).
- . *S/Z*. Trad. Lidia Lonzi. Torino: G. Einaudi, 1973. Stampa. (*S/Z*. Paris: Seuil, 1970).

- Bazin, André. *Che cosa è il cinema?* Trad. Adriano Apra. Milano: Garzanti, 1973. Stampa. (*Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1958-1961).
- Berger, Harry. *The Allegorical Temper*. Yale University Press: New Haven, 1957. Stampa.
- Booth, Wayne C. *Retorica della narrativa*. Trad. Eleonora Zoratti. Scandicci: La Nuova Italia, 1996. Stampa. (*The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961).
- Bronte, Charlotte. *Jane Eyre* [1847]. Trad. Luisa Reali. Milano: Mondadori, 1996. Stampa.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. Trad. Elisabetta Graziosi. Il Saggiatore: Milano, 2010. Stampa. (*Story and Discourse*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1978).
- Chaucer, Geoffrey. *I racconti di Canterbury*. Trad. Cino Chiarini e Cesare Foligno, Milano: Rizzoli, 1978. Stampa. (Biblioteca Universale Rizzoli).
- Cixous, Hélène. "The Character of 'Character'." Trans. Keith Cohen. *New Literary History* 5.2 (Winter, 1974): 383-402. Stampa.
- Conrad, Joseph. *Lord Jim* [1900]. Trad. Giovanni Baldi e Manuela Grassi. Milano: Garzanti, 1993. Stampa.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 1975. Stampa.
- De Man, Paul. *Allegorie della Lettura*. Trad. Eduardo Saccone. Torino: Einaudi, 1997. Stampa. (*Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven, London: Yale University Press, 1979).
- Demetz, Peter. "Balzac and the Zoologist: A Concept of the Type." *The Disciplines of Criticism: Essays in Literary Theory, Interpretation and History*. Eds. Peter Demetz, Thomas Greene, and Lowry Nelson. New Haven: Yale University Press, 1968: 397-419. Stampa.
- Dickens, Charles. *Dombey e figlio* [1848]. Trad. Gioia Angiolillo Zannino. Milano: Rizzoli, 2001. Stampa. (Biblioteca Universale Rizzoli).
- . *Vita e avventure di Nickolas Nickleby*. Trad. Adriana Valori Piperno. Milano: Mursia 1970. Stampa.
- Docherty, Thomas. *Reading (Absent) Character. Towards A Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1983. Stampa.
- Dostoevskij, Fëdor M. *L'idiota* [1869]. Trad. Licia Brustolin, Milano: Garzanti, 2009. Stampa. (I grandi libri).
- Forster, Edward Morgan. *Aspetti del romanzo*. Trad. Corrado Pavolini. Garzanti: Milano, 1991. Stampa. (*Aspects of the Novel*. Edward Arnold: London, 1927).
- Freud, Sigmund. "Il poeta e la fantasia" [1907]. Trad. Cesare Musatti. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio. Leonardo e altri scritti*. Torino: Boringhieri, 1969: 47-60. Stampa. («Der Dichter und das Phantasieren». *Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben* 1 [1907/08]: 716-724).
- Galef, David. *The Supporting Cast. A Study of Flat and Minor Characters*. University Park: University of Pennsylvania Press, 1993. Stampa.

- Gallagher, Catharine. *Nobody's Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1820*. Berkeley: University of California Press, 1994. Stampa.
- Gaskell, Elisabeth. *Mary Barton* [1848]. Trad. Fedora Dei. Milano: Mondadori, 1981. Stampa.
- Giamatti, A. Bartlett. *Play of Double Senses: Spenser's Faerie Queene*. New York: W. W. Norton and Company, 1975. Stampa.
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič. *Il cappotto. I racconti di Pietroburgo*. Trad. Emanuela Guercetti. Milano: Rizzoli, 1995. Stampa. (Biblioteca Universale Rizzoli).
- Greimas, Algirdas Julien. *Semantique structurale: Recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966. Stampa.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*. Geneva: Librairie Droz, 1983. Stampa.
- . "Pour un statut sémiologique du personnage." *Poétique du récit*. Ed. Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Paris: Editions du Seuil, 1977: 115-80. Stampa.
- . *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*. Paris: Presses universitaires de France, 1984. Stampa.
- Harvey, William John. *Character and the Novel*. London : Chatto & Windus, 1965. Stampa.
- Hardy, Thomas. *Jude l'oscuro* [1895]. Trad. Suso Cecchi D'Amico. Torino: Einaudi, 1990. Stampa.
- Hochman, Baruch. *Character in Literature*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985. Stampa.
- Howe, Irving. *A Critic's Notebook*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1994. Stampa.
- James, Henry. "Prefazione dell'autore." [1907]. *Le ali della colomba*. Trad. Beatrice Boffito Serra. Milano: Rizzoli, 1995: 11-29. Stampa. (Biblioteca Universale Rizzoli).
- Jameson, Fredric. *L'inconscio politico*. Trad. Libero Sosio. Milano: Garzanti, 1990. Stampa. (*The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 1981).
- Knights, Lionel Charles. *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism*. Cambridge: G. Fraser, The Minority Press, 1933. Stampa.
- Le Huenen, Roland; e Paul Perron. *Balzac, Sémiotique du personnage romanesque: L'exemple d'Eugenie Grandet*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal, 1980. Stampa.
- Lukács, Gyorgy. *Goethe e il suo tempo*. Trad. Andrea Casalegno. Torino: Einaudi, 1983. Stampa. (*Goethe und seine Zeit*. Berne: Francke Verlag, 1947).
- Lynch, Diedre Shauna. *The Economy of Character. Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1998. Stampa.
- Macpherson, Crawford B. *The Life and Times of Liberal Democracy*. Oxford: Oxford University Press, 1977. Stampa.

- Marx, Karl e Friederich Engels. *Ideologia tedesca*. Trad. Diego Fusaro. Milano: Bompiani, 2011. Stampa. (Il pensiero occidentale. Testo tedesco a fronte. *Die deutsche Ideologie*. Stuttgart: Kroner, 1932).
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1987. Stampa.
- Melville, Herman. *Moby Dick, o la balena* [1851]. Trad. Cesare Pavese. Milano: Mondadori, 2001. Stampa. (I meridiani).
- Moretti, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999. Stampa.
- Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge,(MA): Harvard University Press, 1995. Stampa.
- Phelan, James. *Reading People, Reading Plots. Characters, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1989. Stampa.
- Prince, Martin. *Forms of Life. Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven: Yale University Press, 1983. Stampa.
- Propp, Vladimir. *Morfologia della fiaba*. Trad. Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 1966. Stampa. (*Morfologija skazki*, Academia: Leningrad 1928).
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann* [1913]. Trad. Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1987. Stampa. (Grandi classici Oscar).
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *A Glance Beyond Doubt. Narration, Representation, Subjectivity*. Columbus: Ohio State University Press, 1996. Stampa.
- . *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London; New York: Methuen, 1983. Stampa.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Editions de Minuit: Paris, 1963. Stampa.
- Rosenberg, Brian. *Little Dorritt's Shadows. Character and Contradiction in Dickens*. Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1996. Stampa.
- Ryding, William W. *Structure in Medieval Narrative*. The Hague: Mouton, 1971. Stampa.
- Sarraute, Nathalie. *L'era del sospetto. Saggi sul romanzo*. Trad. Giuseppe Guglielmi. Milano: Rusconi e Paolazzi, 1959. Stampa. (*L'ère du soupçon: Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956).
- Stendhal, *La certosa di Parma* [1839]. Trad. Maria Ortiz. Milano: Rizzoli, 2002. Stampa. (Biblioteca Universale Rizzoli).
- Tasso, Torquato. *Discorsi del poema eroico. Libro terzo. Prose*. Ed. Ettore Mazzali. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1959: 487-729. Stampa.
- Thackeray, William Makepeace. *La fiera della vanità* [1848]. Trad. Laura Melosi. Milano: Gruppo Editoriale l'Espresso, 2004. Stampa.
- Tomaševskij, Boris. "La costruzione dell'intreccio." Trad. Gian Luigi Bravo. *I formalisti russi. Teoria letteraria e metodo critico*. Ed. Tzvetan Todorov. Einaudi: Torino, 1968:305-350. Stampa. (*Théorie de la littérature*. Paris: Editions du Seuil, 1965).
- Trollope, Anthony. *Le torri di Barchester* [1857]. Trad. Rossella Cazzullo. Palermo: Sellerio, 2004. Stampa.

---. *The Three Clerks* [1858]. London: Penguin Books, 1993. Stampa.

Twain, Mark. *Pudd'nhead Wilson and Those Extraordinary Twins*. New York: Penguin Books, 1969. Stampa.

Watt, Ian. *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Luigi Del Grosso Destrieri. Milano: Bompiani, 1987. Stampa. (*The Rise of The Novel. Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. London: Chatto & Windus, 1957).