

Configurazioni narrative

John Pier

Abstract

Il presente lavoro si muove in direzione di una narratologia intertestuale che integri una riflessione semiotica e strumenti di logica, ponendo al centro il concetto di «configurazione» quale modello di comprensione (Mink, Ricoeur). Il concetto di «sceneggiature intertestuali» permette di accostarsi all'atto di lettura interpretandolo come procedimento di abduzione, attraverso cui il Lettore Modello (Eco) trova nella propria enciclopedia intertestuale le cosiddette «sceneggiature» ossia «strutture di base» più o meno riconoscibili in ogni racconto. Tramite una lettura di *Lolita* si giunge a delineare l'atto interpretativo come un procedimento abduttivo in cui ricorrono «sceneggiature intertestuali», potendo così individuare nel testo quei percorsi, spesso latenti, che una lettura critica deve essere capace non solo di seguire ma anche di tracciare.

Parole chiave

Configurazioni narrative, intertestualità, sceneggiature, abduzione, narratologia intertestuale

Contatti

alessandra.diazzi@gmail.com

Introduzione

di Alessandra Diazzi

Prendendo a prestito una metafora di Umberto Eco, che ben si adatta a far luce sul lavoro di John Pier, addentrarsi nel bosco della narrativa non significa soltanto procedere lungo il proprio sentiero passeggiando dritti e spediti verso il diradarsi degli alberi.

L'atto di lettura è in realtà un'esplorazione complessa che richiede abilità d'orientamento ben più sviluppate rispetto a un procedere lineare che può apparire la via più diretta per percorrere la strada, più o meno tortuosa, che si estende dal punto di partenza al punto d'arrivo (dall'inizio di una storia alla sua conclusione, semplicemente). Probabilmente se il lettore si limitasse a camminare dritto verso l'uscita (incuriosito e spinto in direzione della conclusione dalla riecheggiante domanda «e poi?») non si perderebbe, ma di certo perderebbe qualcosa di fondamentale: la visione complessa e intricata della mappa di quel bosco, una sorta di panorama dall'alto che è possibile fotografare soltanto nel momento in cui si indugia e si accetta di scoprire anche i sentieri che sembrano sviare dalla meta.

La mappa che John Pier ci vuole indicare è di certo più completa di una semplice segnaltica che ci permetta di avanzare sicuri verso l'uscita.

Grazie a questa mappa siamo portati a riconsiderare il territorio narrativo entro il quale ci muoviamo, intendendolo come costituito da una complessa intelaiatura la cui configurazione è composta da strutture soggiacenti e invisibili ad un primo sguardo ingenuo.

Lo sguardo critico è quello che permette di supervisionare la mappa mediante quella visione 'panoramica' che scopre i percorsi nascosti fino a svelarne le connessioni interne, esterne ed intertestuali. Può essere pensato come un movimento di approfondimento testuale che avvia un percorso non solamente lineare ma costituito da un metaforico 'avanti e indietro' o, se si preferisce, 'dentro e fuori' (soprattutto se si considera che un testo non è mai autoreferenziale). Oltre alla lettura lineare, allora, si aprirà una via in direzione di una serie di relazioni interne e, grazie a uno sguardo radiografico potrà essere svelata l'architettura soggiacente.

La ricchezza del testo consta proprio di una complessità intrinseca in quanto spesso le narrazioni nascondono una sorta di rete fluviale sotterranea che, pur non essendo visibile, è fonte e motivo di 'vitalità' del testo. Tali fonti non sono certo del tutto nascoste ed è il lettore che, in uno stadio di lettura critica, deve tentare di identificare quali siano i percorsi secondari e gli indizi di cui la trama è fitta, indizi che costituiscono una serie di rimandi e richiami sia verso l'esterno che verso l'interno, come già detto.

Si è parlato di «fonte» in maniera non casuale in quanto l'intertestualità è una delle dominanti nell'idea di configurazione di Pier, il quale giunge ad affermare che la via da seguire è quella di una *narratologia intertestuale*. L'esempio di *Lolita* mostra chiaramente come la 'mappa' del romanzo sia costituita da percorsi intertestuali, una sorta di disegno ombreggiato sotto il nitido quadro principale che permette di rintracciare rimandi ad altri testi: «sceneggiature» (*frames*), direi modellizzanti, che sottostanno alla diegesi primaria. In un gioco di riferimenti incrociati, le sceneggiature di altre opere si connettono alla costruzione dell'architettura dell'opera in questione, fino a creare una sorta di «sottotesto strutturale» di cui è necessario captare gli indizi se si desidera conoscere anche il sottobosco e non solo la via segnata.

Curiosamente questo processo somiglia quasi a ciò che accade nella poesia di Frost citata da Pier: prendere la strada non segnata, in effetti, può «far derivare tutta la differenza» e, allo stesso modo, solo una lettura che non si limiti ad essere ingenua può dotarsi di uno sguardo complessivo che permette di cogliere la totalità del senso e la totalità delle interconnessioni; quel *prendre ensemble* o *seeing-things-together* che risulterebbe altrimenti impossibile.

Tale processo di impossessamento di un secondo livello testuale richiede al lettore un bagaglio di competenze per le quali Pier fa riferimento ai concetti di «dizionario» e «enciclopedia» nel senso di Eco, associati a loro volta a una differenziazione del lettore in «lettore semantico» e «semiotico»; quest'ultimo è capace di cogliere il «senso» (contrapposto al «significato») che esiste non solo nel testo, all'interno di esso, ma anche oltre al testo, in una sorta di dimensione ricostruita dal lettore capace di interpretare i percorsi nascosti. La lettura retrospettiva, o sguardo critico, permette allora di avvicinarsi all'intero dell'opera e non solo al suo svolgimento lineare ed episodico.

Secondo la terminologia di Louis O. Mink, la configurazione permette di passare dalla «conoscenza» alla «comprensione». Risulta fondamentale, a proposito di Mink, l'aspetto che Pier sottolinea per quanto riguarda l'approccio alla configurazione nel contesto narrativo; in questo senso la configurazione diviene processo di comprensione, una comprensione relazionale tipica del modo di appropriazione, decodifica ed interpretazione delle storie (definito nello studio di Pier un «un atto propriamente configurante di comprensione»¹).

I. Cfr. John Pier, *infra*, p. 7.

Con uno sforzo dell'immaginazione si può paragonare l'atto di comprensione configurante con quei disegni tridimensionali che sembrano staccarsi dalla pagina se li si fissa in un particolare modo. L'enciclopedia del lettore semiotico, e soprattutto l'«enciclopedia intertestuale» nel senso di Pier, permette di cogliere tutte le dimensioni del testo e, nello specifico, anche quella ragnatela di collegamenti che sfuggirebbero a un lettore inesperto o semplicemente disattento.

Ma parlare di indizi, di enciclopedia, di bagaglio di competenze e di comprensione configurante (quindi di sceneggiature) significa anche, come Pier ben sottolinea, entrare nel territorio dell'abduzione peirciana; tale nozione permette di comprendere i processi attivati durante la lettura per stabilire le mappe strutturali e configurazionali di un racconto.

È importante rendersi conto di come l'intelaiatura intertestuale richieda un procedimento di decodifica più complesso rispetto agli altri tipi di sceneggiature soggiacenti che implicano, talvolta, soltanto un utilizzo del bagaglio esperienziale e culturale comune che permette l'interpretazione dell'opera alla luce della conoscenza orientata alla decodifica del testo.

A questo punto entra in gioco il concetto di abduzione peirciana su cui è bene spendere qualche parola.

Secondo Charles S. Peirce, l'abduzione è un fenomeno inferenziale che permette di giungere alla comprensione anche sulla base di dati incompleti procedendo grazie ad un'ipotesi interpretativa (in sintesi, un'illazione). Citando le parole stesse del logico americano:

L'abduzione è il processo di formazione di un'ipotesi esplicativa. È l'unico procedimento logico che produce nuove idee, dal momento che l'induzione non fa null'altro che determinare un valore e la deduzione sviluppa semplicemente conseguenze necessarie a partire da una semplice ipotesi. La deduzione dimostra qualcosa che deve essere; l'induzione mostra qualcosa che è effettivamente operativo; l'abduzione suggerisce semplicemente che qualcosa può essere.¹¹

L'abduzione, come è noto, si differenzia in abduzione «ipercodificata» (quando la correlazione tra caso e regola è codificata dall'enciclopedia) e «ipocodificata» (quando la scelta di un'ipotesi non è scontata in quanto tale ipotesi è equiprobabile ad altre); vi è anche un terzo tipo di abduzione, quella più interessante da considerare nel caso ci si addentri nel bosco narrativo, soprattutto laddove si incontrano sceneggiature intertestuali.

Talvolta infatti è richiesta una più ardita passeggiata inferenziale; ad un bivio in cui non vi siano tracce certe (o almeno probabili) da seguire può essere necessario spingersi oltre quella che è la decodifica di base motivata da indizi testuali che portano ad ipotesi più o meno sicure: può essere necessario, appunto, avviare un processo creativo tramite «meta-abduzioni». Si definisce meta-abduzione, infatti, quel procedimento per cui non esiste una legge e l'interprete deve procedere sia creandola *ex novo* sia applicandola al caso in questione. È chiaro come questo processo logico, innovativo, sia ben applicabile al caso dell'interpretazione del lettore che si muove in un territorio del possibile in cui è necessario talvolta congetturare tramite salti logici e motivare anomalie testuali per mezzo di riferimenti ad un'enciclopedia di sceneggiature intertestuali.

A seguito di questo brevissimo excursus sulla logica peirciana è possibile accostarsi alle teorie di Pier sull'interpretazione che si basano, oltre che sulla logica peirciana, anche

11. Charles S. Peirce, cit. in Massimo Prada, *Scrittura e comunicazione*, Led, Milano, 2003, p. 326.

sulla semiotica cognitiva di Eco (la quale poggia a sua volta sul lavoro del logico americano).

È doverosa un'ultima precisazione terminologica. Si è deciso di tradurre il termine «frames», fondamentale per lo studio di Pier, come «sceneggiatura» in accordo con la scelta di Eco.^{III} Si riporta quindi il passo che ne motiva l'uso e il significato, così che la lettura del testo in traduzione risulti più chiara e immediata:

[...] la nozione di *frame* che qui si traduce appunto come «sceneggiatura». Una sceneggiatura appare qualcosa a metà strada tra una rappresentazione sememica molto «enciclopedica» espressa in termini di grammatica dei casi e un esempio di ipercodifica. L'incertezza che si prova nel definirla è data proprio dalla natura ancora assai empirica della proposta. Ma essa ci pare produttiva proprio perché è stata elaborata per risolvere in pratica problemi di difficile decodifica testuale: «Quando si incontra una nuova situazione [...] si seleziona nella memoria una struttura sostanziale chiamata *frame*. Si tratta di un'inquadratura rimembrata che deve adattarsi alla realtà, se necessario mutando dei dettagli. Un *frame* è una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa, come essere in un certo tipo di soggiorno o andare a una festa di compleanno per bambini. Ogni *frame* comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate».^{IV} I *frames* sono «elementi di “conoscenza cognitiva”... rappresentazioni circa il mondo che ci permettono di attuare atti cognitivi basilari come percezioni, comprensione linguistica e azioni».^V [...]

In tal senso una sceneggiatura è sempre un testo virtuale o una storia condensata.

Nota di traduzione

Si traduce di seguito John Pier, *Narrative configurations*, in *The dynamics of narrative form: studies in Anglo-American narratology*, edited by John Pier, «Narratologia», 4, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 2004, pp. 239-268.^{VI} Tradotto e pubblicato con il permesso dell'editore.

Tutte le note tra parentesi quadre sono della traduttrice.

III. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2006, p. 79.

IV. Marvin M. Minsky, *A Framework for representing knowledge*, AI Memo 306, MIT Artificial Intelligence Laboratory, in Wiston ed., 1974.

V. Teun A. van Dijk, *Macro-structures and cognitions*, memo, Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, May 1976, p. 31.

VI. Copyright © 2004 Walter de Gruyter. Tradotto e pubblicato con licenza dell'editore.

Configurazioni narrative

John Pier

Dal tempo della morfologia delle fiabe del folklore russo di Vladimir Propp, che identificava le trentuno funzioni che formano la 'struttura' del racconto [*tale*], passando dalle grammatiche e le logiche narrative più formalizzate della narratologia strutturalista degli anni '60, le teorie della struttura della storia sono state ampiamente studiate sulla base di storie con una trama unilineare. In parole povere, uno o più attanti sono gli agenti attivi o passivi di eventi i cui elementi sono ordinati cronologicamente e causalmente, risultando dal passaggio da uno stato di cose a un altro attraverso uno squilibrio. Nelle ulteriori elaborazioni gli studiosi hanno 'disegnato la mappa' dei modi in cui le sequenze narrative sono combinate tramite concatenazione, incastro e intreccio per formare unità più ampie. È stato anche argomentato dai punti di vista trasformazionale, di linguistica testuale, semiotico e cognitivo, tra gli altri, che tali strutture sono alla base di manifestazioni testuali così varie come i semplici aneddoti e i romanzi pienamente sviluppati.¹

Nella pratica, comunque, le analisi dei racconti sulla base di strutture formalizzabili soggiacenti non sempre sono all'altezza della aspettative, specialmente nei lavori in cui i dettagli potrebbero rimanere recalcitranti alla formalizzazione. Ciò non significa affermare che metodi di questo tipo siano inapplicabili, comunque; per esempio, infatti, nel caso estremamente complesso di *Lolita* di Nabokov (1955) è possibile identificare strutture formali della storia sia per la cornice più ampia del romanzo (che potrebbe essere riassunta come deterioramento psicologico di Humbert Humbert, risultato del suo incontro erotico con la ninfetta Lolita, ma da un'altra prospettiva come le ossessioni sessuali verso un minore possano portare al carcere per omicidio) sia per le sue macrostrutture intermedie così come per un gran numero di sequenze più circoscritte. Ma tali strutture sono inerentemente astratte e limitative, mirate a formare «an autonomous layer of meaning», come Bremond lo esprime, dotato di una struttura che può essere isolata dal complesso del messaggio: il racconto² (*recit*) [*narrative*].³ Può essere possibile estrarre dal lavoro di Nabokov, fortemente allusivo, un simile «strato autonomo di significato» con la sua corrispondente logica di azioni, ma questa è solo una dimensione del romanzo che sembra quasi sopraffatta da altri strati di significato.

Lolita, come in generale il lavoro di Nabokov, ha beneficiato di una considerevole quantità di lavoro letterario investigativo per rintracciare fonti, allusioni ecc. e una lettura

1. Desidero ringraziare Peter Vernon per la sua attenta lettura di questo testo e per i suoi preziosi consigli.

2. [Si traduce «narrative» con il termine «racconto» secondo la terminologia tradizionale e secondo la traduzione italiana dell'edizione italiana del *Dizionario di narratologia* di Gerald Prince, Sansoni editore, Firenze, 1990, a cura di Annamaria Andreoli, trad. it. di Isabella Casabianca, p. 112. Laddove la parola italiana «racconto» traduca un termine inglese diverso da «narrative» il termine originale sarà indicato tra parentesi quadre].

3. Claude Bremond, *La logique des possibles narratifs*, in «Communications», n. 8, 1966, p. 4 [«Uno strato autonomo di significato»].

seria del romanzo difficilmente può prescindere da questi contributi, anche se spesso risentono dei difetti in cui incorrono gli studi delle fonti. La ricerca più recente riflette gli approcci intertestuali⁴ illuminando le funzioni testuali di questi aspetti talvolta problematici, ed è lungo tale linea che procederà il seguente lavoro.

Sulla base di un'idea espressa in precedenza da Umberto Eco, secondo cui le storie sono la realizzazione da parte del lettore (modello) delle funzioni narrative preiper-codificate o sceneggiate intertestuali,⁵ argomenterò che *Lolita*, attraverso il suo carattere allusivo, è un esempio particolarmente ricco di configurazioni di sceneggiature intertestuali (o *topoi*). In questo romanzo sono presenti numerose sceneggiature intertestuali di varia portata ed evidenza, ma tre in particolare sembrano giocare un ruolo preminente: l'amante in lutto (dalla poesia di Poe *Annabel Lee*,⁶ 1849), il *Doppelgänger* (dal racconto [tale] di Poe *William Wilson*,⁷ 1845), il triangolo (dalla novella di Mérimée *Carmen*,⁸ 1845). Queste sceneggiature intertestuali coesistono e anche se a un certo punto si sovrappongono, non possono né strutturalmente né tematicamente essere del tutto incluse in un modello dominante del tipo descritto sopra. Non può neppure essere detto che i racconti che mettono in moto queste sceneggiature intertestuali siano semplicemente 'ripetuti' nel romanzo, poiché la natura allusiva della scrittura di Nabokov non sembra anticipare alcuna conclusione di questo tipo.

Prima di rivolgersi a questi aspetti di *Lolita*, sarà utile chiarire la configurazione narrativa, una nozione che pone in contatto configurazione e sceneggiature, da un lato e, dall'altro, la teoria di Eco delle abduzioni e il modo in cui l'intertestualità coinvolge il ragionamento abduttivo. L'idea alla base della configurazione narrativa è che le storie at-

4. Cfr. in particolare Maurice Couturier, *Nabokov, ou la tyrannie de l'auteur*, Éditions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1993, pp. 63-107 e Pekka Tammi, *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Fours Essays*, in «Tampere Studies in Literature and Textuality», Tampere UP, Tampere, 1999; per i predecessori utili al seguente approccio cfr. Ziva Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*, in «PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature», n. 1, 1976, pp.105-128; Carmela Perri, *On Alluding*, in «Poetics», n. 7, 1978, pp. 289-307; Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq*, «Langages», La Baconnière, Neuchâtel, 1980; Wolf Schmid, *Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins. Posthalternovelle und ihre Prätexte*, in *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, special issue of «Wiener Slawistischer Almanach», n. 11, edited by Wolf Schmid and Wolf-Dieter Stempel, 1983, pp. 140-187; Udo J. Hebel, *Towards a Descriptive Poetics of "Allusion"*, in *Intertextuality*, «Research in Text Theory / Untersuchungen zur Texttheorie», n. 15, edited by Heinrich F. Plett, de Gruyter, Berlin and New York, 1991, pp. 136-164.

5. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana UP, Bloomington, 1979, p. 35 [The role of the reader è la raccolta di un insieme di saggi editi in italiano all'interno di diversi testi. Nello specifico, contiene saggi tratti da: *Opera aperta* (Bompiani, Milano, 2000), *Apocalittici e integrati* (Bompiani, Milano, 1995), *Le forme del contenuto* (Bompiani, Milano, 1971), *Lector in fabula* (cit.), *Il superuomo di massa* (Bompiani, Milano, 2001). U. Eco tratta del lettore modello e delle sceneggiature intertestuali in *Lector in fabula*, cit., pp. 50-85].

6. Edgar A. Poe, *Annabel Lee*, in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, edited by Thomas Ollive Mabbott, 3 vols., The Belknap Press, Cambridge, MA, and London, 1978 [*Annabel Lee*, in *Poesie*, trad. it. di Carla Apollonio, Barbera editore, Siena, 2006, pp. 103-104].

7. Edgar A. Poe, *William Wilson*, in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, cit. [*William Wilson*, in *Racconti*, trad. it. di Gabriele Bandini, Garzanti, Milano, 1978, pp. 206-299].

8. Prosper Mérimée, *Carmen*, in *Nouvelles*, edited with a commentary by Michel Crouzet, Lettres françaises, 2 vols., II, Imprimerie nationale, Paris, pp. 157-207 [*Carmen*, in *Racconti e novelle*, trad. it. di Anton Francesco Filippini, Lucio Pugliese editore, Firenze, 1972, pp. 407-461].

traverso la strutturazione delle funzioni narrative e delle sceneggiature possiedano una configurazione e allo stesso tempo risultino da un atto di configurazione, che l'intertestualità sia una condizione della narratività.

1. Configurazioni e sceneggiature

Nel contesto narrativo, il concetto di configurazione fu espresso per la prima volta da Louis O. Mink. Secondo Mink, la configurazione è uno dei tre diversi modi di comprensione, cioè, «an individual act of seeing-things-together (...) by which elements of knowledge are converted into *understandings*».⁹ Questi modi includono: 1) il modo teorico o ipotetico deduttivo della scienza; 2) il modo categoriale di strutture formali complesse e concettuali che permettono di determinare che tipo di cosa è un oggetto in relazione alla sua categoria, come in una filosofia sistematica; 3) il modo configurante caratteristico delle storie, che comprende «elements in a single and concrete complex of relationships».¹⁰ L'ultimo tipo funziona in modo tale che

in the configurational comprehension of a story which one *has followed*, the end is connected with the promise of the beginning as well as the beginning with the promise of the end, and the necessity of the backward references cancels out, so to speak, the contingency of the forward references. To comprehend temporal succession means to think of it in both directions at once.¹¹

La distinzione cruciale a questo punto è quella tra il seguire una storia prevedendo e anticipando cosa accadrà poi, «pulled along? by interest, sympathy and curiosity»,¹² e tra l'aver seguito quella stessa storia, un atto che connette insieme gli eventi retrospettivamente. Così, per esempio, quando Cappuccetto Rosso (nella versione del racconto [*tale*] di Perrault) incontra un lupo nel bosco mentre sta andando a casa della nonna, si può variamente congetturare su cosa accadrà successivamente; le possibilità si restringono una volta che viene appreso che il lupo scende rapidamente lungo un sentiero verso casa della nonna mentre la bambina passeggia tranquillamente lungo un altro sentiero, ma con il procedere del racconto [*tale*], la necessità di questi due itinerari diventa evidente.

Paul Ricoeur adotta il concetto di configurazione di Mink, ma con un'attenzione maggiore alle costruzioni della forma narrativa, caratterizzando la configurazione come un'operazione che, nei testi narrativi, produce una «messa in intrigo» [*emplotment*] (*mise en intrigue*),¹³ che attua una triplice funzione mediatrice: 1) mediazione tra eventi o avveni-

9. Louis O. Mink, *Philosophical Analysis and Historical Understanding*, in «The Review of Metaphysics» XXX, 4, p. 553.

10. Ivi, p. 551 [«Elementi in un solo e concreto complesso di relazioni»].

11. Ivi, p. 554 [«Nella comprensione configurante di una storia che *si è seguita*, la fine è connessa con la promessa dell'inizio tanto quanto l'inizio con la promessa della fine, e la necessità di riferimenti retrospettivi, annulla, per così dire, l'eventualità dei riferimenti anticipati. Comprendere la successione temporale significa pensarla in entrambe le direzioni contemporaneamente»].

12. Ivi, p. 546 [«Sollecitati dall'interesse, dalla partecipazione e dalla curiosità»].

13. [Per la traduzione di «intrigue» con «intrigo» e di «mise en intrigue» con «costruzione dell'intrigo» ci si attiene alla scelta della traduzione italiana di Giuseppe Grampa di *Temps et récit*, di cui si riporta la nota: «Si è ritenuto di poter tradurre *intrigue* con “intrigo” e *mise en intrigue* con “costruzione dell'intrigo”. “Intrigo” sta infatti per “complesso di vicende che si intrecciano le une con le altre (in particolare nella narrativa e nella commedia). Commedia d'intrigo è quella il cui interesse consiste

menti accidentali e la storia come un intero comprensibile; 2) mediazione tra elementi eterogenei (agenti, scopi, strumenti) e la storia, corrispondente in effetti al passaggio dal paradigmatico al sintagmatico o, in altro senso, dal sistema all'«arrangiamento» [*arrangement*] (*agencement*); 3) mediazione come 'sintesi dell'eterogeneo', risoluzione, attraverso diversi tipi di *caratteri temporali*, della discordanza fisica della successione lineare di 'ora' e della concordanza temporale dell'esperienza umana (un'unità plurale di passato, presente, futuro). La messa in intrigo in questo modo racchiude sia una dimensione cronologica o episodica, che porta il lettore o l'ascoltatore a chiedersi «e poi?» (cfr. i «riferimenti anticipati» di Mink), e una dimensione non cronologica o configurazionale, un atto propriamente configurante di comprensione o di prender-insieme¹⁴ (*prendre-ensemble*) (associato da Ricoeur al modo kantiano del giudizio riflessivo), che trasforma gli eventi in un intero portatore di senso, provvedendo a ciò con un 'argomento' o 'tema' e un senso di conclusione (un effetto sintetico, piuttosto che i «riferimenti ritardati»¹⁵).

Questo atto configurante non è parte dei fenomeni legati al tempo per sé o dei segni che li rappresentano, ma funziona come una condizione della loro intelligibilità «by confronting and combining both sequence and pattern in various ways», mettendo così in grado il lettore o l'ascoltatore di organizzare gli eventi in una totalità.¹⁶

Diversamente dai narratologi che cercano di formalizzare sottolineando le strutture narrative, Mink e Ricoeur si concentrano sulla comprensione di storie intesa come un atto di configurazione. La discussione, particolarmente nel caso di Ricoeur, si basa su una complessa fenomenologia del tempo (di cui non si occupa il presente articolo), ma sembra anche essere ristretta alle storie con singola linea d'azione, come la storia di Cappuccetto Rosso considerata sopra. Ma cosa dire del seguente esempio?

il lupo le chiese dove stesse andando, -sto andando a far visita a mia nonna e le porto una torta, che mia madre le manda- -voglio venire anch'io!-. Due strade si dividevano nel bosco. -Quale devo prendere?- domandò il lupo. Una era erbosa e sembrava poco segnata. Dopo questa esitazione egli disse alla bambina di prenderla, pensando che sicuramente avrebbe colto fiori e sarebbe corsa dietro alle farfalle lungo il cammino. Egli è lungi dal sapere che di qui tutta la differenza sarebbe venuta.¹⁷

principalmente nella complessità della trama, nel numero delle situazioni ingarbugliate e ha per lo più scioglimento imprevisto" (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, p. 357). Analogamente il Devoto-Oli e il Petrocchi. Quando Ricoeur dice dell'intrigo nel secondo capitolo e il rimando al *mythos*, sembrano meglio esprimersi con "intrigo" che con "trama" o "intreccio"» (Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1983; ed. cons. *Tempo e racconto*, trad. it. di Giuseppe Grampa, vol. 1, Jaca Book, Milano, 2001, pp. 7-8, n. 1)].

14. [Si è deciso di tradurre il termine *prendre-ensemble* di Ricoeur con l'italiano «prender-insieme», secondo la traduzione italiana citata di Giuseppe Grampa. Si traduce invece «vedere-le-cose-nell'insieme» quando ci si riferisce all'espressione di Mink «seeing-things-together»].

15. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. 1, Éditions du Seuil, Paris, 1983, pp. 102-106 [*Tempo e racconto*, trad. cit., pp. 109-114].

16. *Idem*, *Narrative Time*, in «Critical Inquiry», n. 7, 1980, pp. 169-190; cfr. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana UP, Bloomington e Indianapolis, 1991, p. 264. [«Confrontando e combinando insieme la sequenza e il modello, in vari modi»].

17. [«Little did he know that this would make all the difference.» Si riporta il passo originale di John Pier che riprende il verso della poesia *The road not taken* di Robert Frost: «And that has made all the difference», trad. di Giovanni Giudici: «E di qui tutta la differenza è venuta» (Robert Frost, *The road not taken*, in *Mountain interval*, 1916; ed. cons. *Conoscenza della notte e altre poesie*, scelte e tradotte da Giovanni Giudici, Mondadori, Milano, 1988, pp. 128-129)].

È possibile leggere questo brano (di mia invenzione) semplicemente come parte di una variante del racconto [*tale*], una versione particolare della *fabula* comune a tutte le storie su Cappuccetto Rosso. In ogni modo molti lettori osserveranno una fusione in questa versione: contiene 3 righe (leggermente adattate) dalla poesia di R. Frost *La strada non presa* (1916). Benché il lupo voglia mangiare la fanciulla, non è l'astuto farabutto che noi conosciamo dal racconto [*tale*] tradizionale, ma assume qualcosa dell'indecisione del personaggio della poesia di Frost, impressione che è intensificata in questo passaggio dall'uso del discorso indiretto libero. Nella poesia, il personaggio è indeciso riguardo alla scelta della strada erbosa e non segnata, desiderando in parte di aver preso l'altra strada, ma considerando a posteriori i fatti non sembra scontento. Al contrario, il lupo ha fatto male i suoi calcoli consigliando alla bambina il sentiero piacevole, poiché la strada che egli prende risulta essere piena di ostacoli che rovinano i suoi piani; pronunciando la frase «di qui tutta la differenza sarebbe venuta» ha introdotto qui in maniera prolettica un senso di rammarico e di delusione (da parte del lupo) che è estraneo alla poesia.

Questo esempio, una fusione di due testi, richiede un tipo di configurazione che non è preso in considerazione da Mink e Ricoeur. Mentre la versione ibrida del racconto [*tale*] possiede «a single and concrete complex of relationships»,¹⁸ queste relazioni possono essere afferrate solo in maniera imperfetta se non si dà conto della presenza della poesia di Frost nella storia. A confronto con questa versione del racconto [*tale*], l'impiego di Ricoeur dell'atto configurazionale sembra rientrare in una poetica di chiusura che è meno adatta a casi simili di pluralità di testi rispetto a ciò che Eco chiama «le poetiche dell'apertura», caratterizzate da opere che offrono una libera interpretazione, ma solo all'interno della serie di interpretazioni previste dall'opera stessa: «Every work of art, even though it is produced by following an explicit or implicit poetics of necessity, is effectively open to a virtually unlimited range of possible readings».¹⁹

La configurazione narrativa, così come funziona nell'esempio inventato o in opere come *Lolita*, rispetto alle teorie elaborate dai due filosofi richiede perciò un approccio più strettamente basato su proprietà allo stesso tempo testuali e intertestuali. Da un punto di vista testuale è possibile identificare la dimensione configurazionale con le macrostrutture semantiche, ognuna con un tema, così che quel procedimento cognitivo sia avviato per mezzo di operazioni di inferenza, connettendo in questo modo tali macrostrutture alle circostanze del discorso e a considerazioni pragmatiche.²⁰ Un'estensione di tali modelli testuali globali (sebbene senza riferimento agli atti configurazionali) è stata portata avanti dagli studiosi nel campo della linguistica testuale, le scienze cognitive e l'intelligenza artificiale tramite la forma di sceneggiature [*frames*] (la conoscenza di senso comune su concetti come feste di compleanno), schemi [*schemas*] (sequenze ordinate collegate dal tempo, dalla vicinanza e dalla causalità), piani [*plans*] (modelli globali di eventi e situazioni direzionati ad uno scopo prefissato) e *scripts* (copioni predefiniti cui si fa ricorso in particolari situazioni).²¹ Questi criteri sono stati adottati anche da un certo numero di

18. [«Un insieme lineare e concreto di relazioni»].

19. Umberto Eco, *The Role of the reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana UP, Bloomington, 1979, p. 63 [*The role of the reader* è la raccolta di un insieme di saggi editi in italiano all'interno di diversi testi. Cfr. *supra* nota 5. Il passo citato è traduzione del seguente passo italiano: «Ogni opera d'arte, anche se è prodotta seguendo un'esplicita o implicita poetica della necessità, è sostanzialmente aperta ad una serie virtualmente infinita di letture possibili». *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 2000, p. 60].

20. Jean-Michel Adam, *Le Récit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999², pp. 16-20.

21. Cfr. Roger C. Schank, Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, New Jersey, 1977, per un utile compendio, cfr.

narratologi. David Herman, per esempio, parla di «repertori esperienziali» che includono sceneggiature statiche o dinamiche (fatti e situazioni) come opposte agli *scripts* dinamici, questi ultimi definiti in senso limitato come «stereotyped sequences of actions that form a crucial part of human beings' knowledge of the world» e in senso più ampio come «the links between prestored, dynamic representations bound up with everyday life».22 Quando sono integrati nei racconti gli *scripts* definiscono la *narratività* [*narrativehood*] delle storie, poiché il modo in cui i racconti sono orientati verso sequenze stereotipate e azioni caratterizza il grado di *narratività* [*narrativity*]23 che un racconto possiede.24 Concepite in termini di sceneggiature e *scripts*, le sequenze narrative riflettono i processi cognitivi, chiarendo le intuizioni raggiunte dai precedenti modelli narrativi formalizzati e schematici, attraverso il loro adattamento alla cognizione umana.25

A tale scopo, le sceneggiature saranno viste non in termini cognitivi ma piuttosto secondo ciò che Eco definisce «enciclopedia»: un postulato semiotico o un'ipotesi regolatrice, cioè la conoscenza del mondo orientata al testo o la competenza culturale che rende possibile l'interpretazione semantica, tenendo conto di fattori contestuali e circostanziali. È su queste basi che l'«enciclopedia», diversamente dal «dizionario», permette di unire due o più sceneggiature così da disambiguare una frase come quella che segue: «John was sleeping when he was suddenly awakened. Someone was tearing up the pillow».26

I criteri necessari per inferire che John sta dormendo su quel particolare cuscino non possono derivare da un dizionario che contiene semplicemente un'informazione catego-

Robert de Beaugrande, Wolfgang Dressler, *Introduction to Text Linguistics*, Longman Linguistics Library, Longman, London and New York, 1981, pp. 90-91.

22. [«Sequenze stereotipate di azioni che formano una parte cruciale dell'attuale conoscenza umana del mondo», «connessioni tra rappresentazioni dinamiche, immagazzinate precedentemente, legate alla vita quotidiana»].

23. [Per la traduzione dei termini *narrativehood* e *narrativity* si riporta la voce «*Narrativity*» di Gerald Prince tratta da *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*: «*Narrativity* designates the quality of being narrative, the set of properties characterising narratives and distinguishing them from non-narratives. It also designates the set of optional features that make narratives more prototypically narrative-like, more immediately identified, processed, and interpreted as narratives. In the first acceptation, *narrativity* is sometimes called *narrativehood* and it usually considered a matter of degree (texts can fulfil all, some, or none of the distinctive conditions necessary for *narrativehood*. In the second acceptation, *narrativity* is a matter of degree: as Prince (*Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin, 1982) put it, some narratives are more narrative than others. (...)» (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan, Routledge, London and New York, 2008, pp. 387-388.) *Narrativehood*, perciò, ha lo stesso significato del termine *narrativity*, soltanto con una sfumatura differente per quanto riguarda il 'grado' di *narrativity*. In italiano si è scelto di tradurre i due termini con lo stesso termine, *narratività* appunto, tenendo comunque presente la terminologia originale (che si riporta anche nel testo) per non appiattare su un unico significato le sfumature che il binomio di termini originali porta con sé].

24. David Herman, *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*, Ohio State UP, Columbus, 2002, 89f, citazione 382, n. 2; cfr. Manfred Jahn, *Speak, Friend, and Enter: Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology*, in *Narratologies: New perspectives on Narrative Analysis*, edited by David Herman, University of Nebraska, Lincoln and London, 1999, p. 174.

25. Manfred Jahn, *Frames, Preferences, and Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, in «Poetics Today», 18.4, 1997, pp. 441-468, è tra i primi a parlare di una «narratologia cognitiva».

26. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana UP, Bloomington, 1986², p. 76 [«John stava dormendo quando fu improvvisamente svegliato. Qualcuno stava strappando via il cuscino»; nella versione italiana del testo non è proposto lo stesso esempio. Umberto Eco tratta questo argomento in un passo di *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 79-80].

riale, o da un albero gerarchicamente strutturato per l'analisi dei sememi /dormire/ o /cuscino/: per interpretare questa frase è richiesta una rappresentazione enciclopedica che include non solo un'analisi componenziale dei suoi sememi, ma anche una semantica in cui sono incorporate caratteristiche pragmatiche.²⁷ È su queste basi che emerge un principio fondamentale della semiotica testuale di Eco: strutturalmente parlando, una sceneggiatura è identica a un semema, e un semema è un «testo virtuale», e un testo altro non è che l'espansione di un semema semplicemente un testo può essere visto come «un semema espanso».²⁸

A questo punto deve essere delineata una distinzione critica. Le sceneggiature comuni sono quelle sceneggiature che formano la conoscenza enciclopedica impiegata nell'attività della vita quotidiana (le sequenze standard di azioni coinvolte nel pranzare in un ristorante, fare un bagno ecc.), mentre le sceneggiature intertestuali sono *topoi*, che includono schemi narrativi, realizzati tramite segni ('testi' in senso lato), la cui lettura non può essere dissociata da altri testi e allo stesso modo da una molteplicità di sceneggiature.²⁹ Per questa ragione, la competenza intertestuale è inerente all'enciclopedia.³⁰

In questo primo senso, possiamo dire che la configurazione di sceneggiature intertestuali è un «seeing-things-together» [vedere-le cose-nell'insieme] che pertiene non tanto al racconto 'in un unico e concreto complesso di relazioni' o all'intreccio, che lega gli elementi ordinati cronologicamente per la comprensione di un intero portatore di senso, quanto agisce per attualizzare o configurare sceneggiature multiple in un racconto. A questo livello la configurazione di sceneggiature intertestuali corrisponde a un principio di com-posizione le parti, possiamo dire, che non fanno la somma dell'intero: assunte insieme, le sceneggiature intertestuali dell'amante in lutto, il *Doppelgänger* e il triangolo, insieme alle loro realizzazioni, in *Lolita* corrispondono l'un l'altra più o meno a quei temi sintetizzati come il deterioramento psicologico del protagonista o le conseguenze dell'ossessione sessuale.

27. «Dizionario» ed «enciclopedia» sono stati studiati per la prima volta da Eco (Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana UP, Bloomington, 1976, pp. 48-150) [*Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, pp. 73-200 e pp. 143-144] per una teoria dei codici e da allora sono stati sottoposti a numerose modifiche. Mentre il suo ultimo lavoro considera il soggetto dal punto di vista di una teoria «contrattuale» del significato, l'idea di base rimane che i «sostenitori di una rappresentazione a dizionario sostengono che essa tiene conto di relazioni che sono interne al linguaggio, prescindendo da elementi di conoscenza del mondo, mentre una conoscenza in formato di enciclopedia presupporrebbe conoscenze extralinguistiche» (Umberto Eco, *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*, Harcourt Inc., San Diego, New York and London, 1999, p. 226) [*Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano, 1997, p. 194].

28. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana UP, 1979, p. 21, p. 175 [*Lector in fabula*, cit., pp. 23 e 27].

29. Ivi, p. 21 [Ivi, p. 23 e pp. 79-84].

30. Un' «enciclopedia intertestuale» è chiamata in gioco quando i testi sono citati da altri testi ed è presupposta la conoscenza di questi testi citati; ciò si applica ugualmente bene a uno scrittore come Borges, che ci ricorda che tali testi non necessitano di esistere empiricamente. Mentre le teorie dell'intertestualità sono state sviluppate largamente in diversi modi, l'affermazione di Julia Kristeva (*Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, coll. «Tel Quel», Edition de Seuil, Paris, 1969, p. 146) che «all texts are constructed as a mosaic of texts, all texts are the absorption and transformation of another text» [trad. ingl. di John Pier] [«Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo». *Séméiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 121] non ha perso la sua attrattiva.

2. Abduzione

Ora, è evidente che il processo delle sceneggiature intertestuali richiede una maggiore capacità di distinzione e un più ampio ricorrere agli elementi rilevanti dell'enciclopedia, esplicita ed implicita, rispetto alle sceneggiature comuni. Per ottenere una migliore comprensione del meccanismo implicato, sarà d'aiuto fare riferimento di nuovo alla nostra versione sperimentale di Cappuccetto Rosso e considerarla brevemente nei termini del sistema di abduzioni di Eco, derivante dalla concezione inferenziale di Peirce del segno e delle operazioni logiche della deduzione, dell'abduzione (ipotesi) e dell'induzione.³¹

Le *abduzioni ipercodificate* ricorrono semi-automaticamente quando, in un dato contesto di espressione e co-testo, il ragionamento procede da leggi generali a casi particolari in un modo tale per cui la conclusione di un'ipotesi è data più o meno per scontata. Come già puntualizzato, un semema è un «testo virtuale» e un testo è un «semema espanso». Su questa base, una volta che un argomento è stato identificato in un testo, è 'dedotto' come questione scontata che questo argomento sarà applicato all'intero testo, nonostante successivi aggiustamenti. È in questo senso che si può dire che le storie realizzino funzioni pre-iper-codificate corrispondenti in effetti al passaggio dal tipo [*type*] alla replica [*token*]. Così le parole «C'era una volta Cappuccetto Rosso...» danno l'avvio a ciò che per la maggior parte delle persone è una successione convenzionale di azioni che possiedono una specifica struttura attanziale, tema, proprietà generiche e, in accordo con le condizioni storiche, sociologiche e psicologiche, un particolare scopo o la ragione per cui sono connesse.

Ora, quando non c'è una regola attendibile che si possa prevedere, è necessario cercare un'alternativa plausibile. Questo è ciò che accade nell'abduzione ipocodificata (abduzione nel senso vicino al senso di Peirce), caratterizzata da un movimento dall'inferenza a una probabile regola. Il processo di identificazione di un argomento o di un tema avviene in questo modo, ma le abduzioni ipocodificate avvengono anche tramite una «passeggiata inferenziale» esterna al testo, scopo della quale è selezionare una sceneggiatura adatta precedentemente assunta, come nella verosimiglianza, per esempio. È importante osservare che una *fabula* è costruita attraverso la circolazione tra gli elementi preconfezionati delle abduzioni ipercodificate e le plausibili alternative adottate tramite il processo di abduzione ipocodificata.³² Un lettore della versione di Perrault di Cappuccetto Rosso os-

31. Questa sintesi è tratta essenzialmente da Eco (Umberto Eco, *Horns, Hooves, Instepts: Some Hypotheses on Three Types of Abduction*, in *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, edited by Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1983, pp. 198-220) [Umberto Eco, *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di U. Eco e T. Sebeok, Bompiani, Milano, 1983] per una esposizione completa, vedi John Pier, *On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse*, in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, edited by Tom Kindt and Harald Müller, «Narratologia», 1, de Gruyter, Berlin and New York, 2003, pp. 73-97. Un utile compendio sull'abduzione pierciana compare in Eco (Umberto Eco, *The Limits of Interpretation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1994, pp. 157-160) [Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990, pp. 233-238].

32. Il movimento in avanti e indietro tra i due tipi di abduzione si risolve in un processo simile a quello che Jonathan Culler (Jonathan Culler, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell UP, 1975, p. 137) chiama *naturalizzazione* tramite il quale «the strange or deviant is brought within a discursive order and thus made to seem natural» [«Le anomalie o ciò che devia è riportato in un ordine discorsivo e così lo si fa apparire naturale», trad. ingl. di John Pier, trad. it. mia]; il concetto è stato riformulato da Monika Fludernik (Monika Fludernik, *Towards a «Natural» Narratology*, Routledge, London and New York, 1996, p. 313) come *narrativizzazione*: «The re-cognition of a text as narrative (which) characterizes a process of interpretation by means of which texts come to be per-

serverà non solo che la bambina prende il sentiero lungo e il lupo quello breve, ma anche che questa scelta deriva dall'intervento del lupo: «Io prenderò questa strada e tu prenderai quella strada – vedremo chi arriva prima». Questa gara è un gioco per bambini? In definitiva no, e come l'esito prova, confermato dalla morale, la bambina imprudente è stata ingannata dalla doppiezza del lupo con conseguenze fatali: «i lupi più gentili sono i più pericolosi di tutti». La versione dei Grimm, al contrario, non prevede una gara ma piuttosto la promessa della bambina a sua madre di procedere dritto fin dalla nonna. È una vera promessa? No. In ogni modo dopo essere stata mangiata e poi salvata e dopo che il lupo è stato debitamente punito, la bambina pentita promette di non violare mai più le proibizioni di sua madre.

Entrambi i racconti sono costruiti tramite sequenze di eventi che attivano abduzioni ipercodificate e ipocodificate. Inoltre ognuna comprende una sceneggiatura cruciale – un gioco in una versione, nell'altra una promessa – di cui il rispettivo sistema di regole è preso in considerazione almeno in maniera provvisoria durante il processo di lettura. Il fatto che i racconti includano tali sceneggiature – sceneggiature che costituiscono fenomeni sociali in senso proprio, indipendentemente dagli stessi racconti – appoggia l'idea che la realizzazione delle storie avviene tramite l'assemblaggio di sceneggiature e che questo necessariamente avviene in maniera intertestuale.

Cosa succederebbe se, nel procedere tramite abduzioni ipocodificate, non si trovasse un'alternativa adeguata, provata ed esaminata, per spiegare un dettaglio testuale problematico? In questo caso, come fa un detective che cerca di risolvere un crimine ipotizzando altri fatti (risolvendo un puzzle) o uno scienziato ipotizzando una legge generale per spiegare nuovi fatti (congetturando), sarà necessario inventare una regola. Eco chiama questo modo di congetturare «abduzione creativa», poiché non pre-esistono né regole fermamente stabilite né spiegazioni su cui fare affidamento, ma solo «congetture probabili» nutrite di esperienze pregresse. Le abduzioni creative chiaramente comportano un maggiore sforzo rispetto alle abduzioni ipercodificate e ipocodificate e in questo modo mettono in moto una procedura più elaborata per l'esame induttivo delle ipotesi, definite «meta-abduzioni» da Eco: «is the possible universe (or state of things) outlined in the creative abduction (...) the same as the “real” universe?»³³ Da questa prospettiva le abduzioni di ordine inferiore sono le più 'naturali', quelle che collimano più prontamente con il mondo dell'esperienza; mentre le abduzioni creative, cercando di adattare ciò che non è conosciuto o di spiegare ciò di cui non è stato reso conto, possono andare così lontano da comportare un salto di paradigma. Diversamente dalla deduzione, dall'abduzione e dall'induzione in logica, non può essere tracciata una linea netta tra i quattro tipi di abduzione di Eco, specialmente nelle situazioni comunicative attuali, ma

ceived as narrative» [«La ricognizione di un testo come narrazione che caratterizza un processo di interpretazione per mezzo del quale i testi giungono a essere percepiti come narrativi», trad. ingl. di John Pier, trad. it. mia]. Il lavoro di Michael Toolan si svolge in relazione a questo intrigo tra il presupposto e l'imprevedibile, lavoro riguardante gli intrecci basati sulla sorpresa e la suspense; vedi il suo contributo al presente volume [*Graded Expectations: on the textual and Structural Shaping of Reader's Narrative Experience*, in *The dynamics of narrative form: studies in Anglo-American narratology*, edited by John Pier, Walter de Gruyter, Berlin, 2005, pp. 215-237] e Michael Toolan, *Narrative. A critical linguistic introduction*, The Interface Series, Routledge, London and New York, 20012, pp. 99-103.

33. Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Indiana UP, Bloomington, 1986², p. 42. [L'edizione italiana è parzialmente differente dall'edizione inglese ed è mancante del passo citato da John Pier. Si riporta comunque il riferimento delle pagine corrispondenti nell'edizione italiana: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 40-43].

sembra che le abduzioni ipercodificate e ipocodificate, che predominano nella comunicazione quotidiana e nella costruzione della *fabula*, siano più stabili delle abduzioni creative e delle meta-abduzioni, che entrano in gioco nelle zone in cui vi sono congetture, rischio e incertezza e sono rilevanti anche nei fenomeni estetici.

Un caso in questione è la versione ibrida di *Cappuccetto Rosso*, dove possono essere osservati quattro tipi di abduzione. Le abduzioni ipercodificate e ipocodificate coprono la storia conosciuta da tutti, ma quei lettori che non hanno familiarità con il poema di Frost non sono in grado di afferrare il significato che hanno per il racconto [*tale*] le tre righe estratte dalla poesia. In quelli che hanno un'idea che qualcosa nel racconto non quadra, ad ogni modo, sorgeranno molte domande. Alcune (per esempio: perché il lupo esita riguardo alla strada da prendere?) mettono in moto una ricerca di possibili spiegazioni (abduzioni ipocodificate), mentre altre (per esempio: qual è la spiegazione del discorso indiretto libero in questa fiaba?) coinvolgono l'ipotesi di abduzioni creative. Le risposte a tali domande possono essere limitate tramite ragionamenti meta-abduttivi, stabilendo che le righe problematiche sono tratte dalla poesia poema di Frost e che una nuova rete di significati risulta dalla fusione tra il racconto [*tale*] e il poema.

Questo esempio, sebbene artificiale, nondimeno fornisce alcune indicazioni: 1) come sono percepite le irregolarità o le anomalie in un testo familiare sotto gli altri aspetti; 2) come gli elementi intrusivi spingono a un esame ulteriore; 3) come può procedere il tentativo di spiegare queste particolarità. Insieme questi tre momenti costituiscono le fasi dell'abduzione creativa e della meta-abduzione coinvolte nella percezione dell'intertestualità. Negli scritti di Eco, l'abduzione è stata studiata nelle opere di Voltaire, Conan Doyle e Borges,³⁴ ma ciò è trattato ampiamente con lo scopo di illustrare come funziona il ragionamento abduttivo; e mentre i quattro tipi di abduzione formano parte della teoria di Eco della comunicazione testuale, brillantemente impiegata nella sua analisi di una storia di Allais,³⁵ non sono applicate ai testi che esibiscono il genere di intertestualità allusiva di cui ci occupiamo in questa sede. In realtà, il tipo di ragionamento meta-abduttivo coinvolto può essere fondato sulla teoria di Micheal Riffaterre dell'intertestualità in poesia, nonostante l'autore non faccia riferimento al suo metodo in questi termini. È vero anche che il metodo di Riffaterre è stato impiegato pressoché esclusivamente per la poesia con un'attenzione particolare rivolta a parole o frasi che assicurano l'unità di un poesia, così da non poter essere traslata ai testi in cui predominano le funzioni narrative, testi nei quali l'unità formale, laddove esista, non può gravitare intorno a una parola o a una frase. Nonostante queste limitazioni e varie altre riserve, ad ogni modo, la considerazione dei tre aspetti della teoria di Riffaterre fa luce sui punti elencati sopra.

Il primo punto è l'attivazione della lettura intertestuale:

Intertextual connection takes place when the reader's attention is triggered by (...) intratextual anomalies—obscure wordings, phrasings that the context alone will not suffice to explain—in short, ungrammaticalities (...) which are traces left by the absent intertext, signs of an incompleteness to be completed elsewhere. These, in turn, are enough to set in

34. Umberto Eco, *Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction*, in *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, cit., pp. 198–220 [*Corna, zoccoli, scarpe. Alcune ipotesi su tre tipi di abduzione*, in *Il segno dei tre: Dupin, Holmes, Peirce*, cit., pp. 235–261], Umberto Eco *The Limits of Interpretation*, Indiana UP, Bloomington and Indianapolis, 1994, pp. 152–162 [*I limiti dell'interpretazione*, cit., pp. 239–255].

35. Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana UP, Bloomington, 1979, pp. 200–266 [*Lector in fabula*, cit., pp. 194–218].

train an intertextual reading, even if the intertext is not yet known or has been lost with the tradition it reflected.³⁶

Nonostante la specificità e l'oggetto d'interesse di Riffaterre, il termine «tracce» mi sembra preferibile, non solo perché le non-grammaticalità del discorso indiretto libero, per esempio, non sono necessariamente legate all'intertesto, ma anche perché la competenza linguistica richiesta per la scoperta delle non-grammaticalità è ben lungi dall'essere ristretta alla poesia e perché la competenza linguistica non è coestensiva con la competenza narrativa (è il caso dei racconti visuali, per esempio). Le tracce portano con sé «the presupposition of an intertext»³⁷ così che, se adeguatamente analizzate, dimostrano di essere varianti di una stessa matrice strutturale. In questo caso, l'intertestualità è «obbligatoria», opposta a quella «aleatoria»,³⁸ quest'ultima esemplificata dalle frasi, dalle allusioni e dalle «merely superficial similarities of wording or topic» che non possono essere considerate come varianti di una stessa struttura.³⁹ La decodificazione strutturale è descritta come abduzione nel senso di Pierce, determinata come «working his [of the reader, ndt] way back to the structures that generate the text».⁴⁰ In ogni modo, può essere obiettato che, da una prospettiva meta-abduttiva, una struttura non è un dato, così che si dovrebbe dimostrare che non esiste una struttura generatrice comune tra, per esempio, *Cappuccetto rosso* e *La strada non presa*; il processo di lettura intertestuale iniziato a causa della frase inosservata nel nostro esempio ibrido non sarebbe perciò sprecato. Su questa base, allora, le configurazioni narrative assegnano un potenziale significato all'intertestualità aleatoria che Riffaterre sembra negare.⁴¹

Secondariamente Riffaterre distingue tra due livelli di lettura: 1) *lettura euristica* (lettura lineare dall'inizio alla fine, che si concentra sul significato delle parole, delle frasi e dei periodi e sulla dimensione inferenziale del linguaggio ma durante la quale ci si imbatte nelle non-grammaticalità) 2) *lettura retroattiva* o ermeneutica (la fase di revisione a posteriori,

36. Michael Riffaterre, *Syllepsis*, in «Critical Inquiry», 6, 1980, p. 627 [«Il collegamento intertestuale trova spazio quando l'attenzione del lettore è attivata (...) da anomalie del testo – espressioni oscure, frasi che il solo contesto non spiegherà a sufficienza – in breve, non-grammaticalità (...) che sono tracce lasciate dall'intertesto assente, segni di un'incompletezza che deve essere completata altrove. Questi, a loro volta, sono sufficienti per mettere in moto una lettura intertestuale, anche se l'intertesto non è ancora conosciuto o è stato perso con la tradizione che porta con sé»].

37. Idem, *La trace de l'intertexte*, in «La Pensée», 215, p. 18 [«La presupposizione di un intertesto». Trad. ingl. di John Pier, trad. it. mia].

38. Ivi, p. 5.

39. Idem, *Syllepsis*, cit., p. 627 [«Similitudini superficiali di espressione o argomento, semplicemente». Trad. ingl. di John Pier; trad. it. mia].

40. Idem, *Semiotics of poetry*, Indiana UP, Bloomington, 1978, p. 168, n. 13 [«Muoversi a ritroso (del lettore, N.d.T.) aprendosi una via d'accesso alle strutture che generano il testo», *Semiotica della poesia*, il Mulino, Bologna, 1983, p. 30, n. 14].

41. Un'osservazione simile può essere fatta riguardo all'intertestualità di Gérard Genette, che include la citazione, il plagio e l'allusione: «A relation of co-presence between two or more texts, in other words, eidetically and usually, [...] the effective presence of one text in another» [trad. ingl. di John Pier]; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Coll. Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 8 [«Una relazione di compresenza fra due o più testi, vale a dire, eideticamente e come avviene nella maggior parte dei casi, come la presenza effettiva di un testo in un altro». *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Navita, Einaudi, Torino, 1997, p. 4]. In questo sistema, l'intertestualità è il più basso dei 5 gradi di astrazione, implicazione e natura globalizzante (*globalité*) che è definita *transtestualità*. Gli effetti della co-presenza di testi possono diffondersi ampiamente, estendendosi oltre il contesto immediato.

che fissa le equivalenze nella decodifica strutturale mirata alla scoperta della matrice).⁴² Questa lettura duplice o, piuttosto, a due stadi può essere paragonata a ciò che Eco chiama «lettura ingenua» e «lettura critica»: «a naïve (reading) and a critical reading, the latter being the interpretation of the former»,⁴³ che si collega direttamente ai due tipi di Lettore Modello: «il lettore semantico» e «il lettore semiotico o critico».⁴⁴ Per gli scopi del presente articolo sarà utile riformulare i due processi di lettura di Riffaterre come segue:

La lettura euristica (o ingenua) utilizza le abduzioni di livello inferiore nella misura in cui per esempio «C'era una volta» porta con sé la supposizione che il resto del testo sarà una fiaba che include tutte le caratteristiche convenzionali del genere. A una tale abduzione ipercodificata deve essere aggiunta un'abduzione ipocodificata; per esempio quando, con uno sguardo a posteriori, si comprende che la sfida del lupo non è un gioco o che Cappuccetto Rosso muore prematuramente perché rompe una promessa. Le abduzioni ipocodificate, dopo ulteriore esame, sono provocate da tracce intertestuali e la porzione di *La strada non presa* che è introdotta in *Cappuccetto Rosso*, per esempio, dà inizio a un movimento all'indietro e in avanti tra i due testi.

La lettura semiotica (o critica), che comprende abduzioni di più alto livello e che, come la lettura euristica, associa anche i riferimenti anticipati e ritardati, ricorre con maggiore rilievo insieme allo sforzo di rendere conto della lettura intertestuale e di sistemare in qualche modo gli elementi eterogenei. Le citazioni (esplicite o meno), i prestiti, le allusioni e simili invitano sia a un percorso inferenziale (abduzioni ipocodificate) sia alle congetture (abduzioni creative), ma portano anche alle procedure meta-abduttive «di prova».⁴⁵

In terzo luogo, Riffaterre associa questi due livelli di lettura con due sistemi semantici: 1) «*meaning* when words signify through their one-to-one relationship with non-verbal reality significato»; 2) «*significance* when the same words signify through their relationship with structural invariants».⁴⁶ Infatti, la significanza si scompone in due concetti semiotici correlati. Primo, essa non è una somma totale dei significati ma «a new segmentation of

42. Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, cit., pp. 5-69 [*Semiotica della poesia*, cit., pp. 22-53].

43. Umberto Eco, *The role of the reader*, cit., p. 20, cfr. 45-55 [Umberto Eco tratta di lettura critica e di lettura ingenua in *Lector in fabula*, cit., p. 194: «La prima lettura presuppone un Lettore Ingenuo, la seconda un Lettore Critico che interpreti il fallimento dell'impresa del primo»].

44. Umberto Eco, *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*, cit., p. 92 [*Kant e l'ornitorinco*, cit., pp. 29-31].

45. La caratteristica meta-abduttiva della lettura retrospettiva di Riffaterre appare chiaramente nel processo dei segni duali (due testi che esistono simultaneamente, come nei giochi di parole): 1) in questi casi, un segno si riferisce a un paradigma che deve essere riconosciuto; 2) se il paradigma non è riconosciuto, è necessario rimandare indietro all'indizio; 3) la correzione a ritroso «creates the ghost or parallel text wherein the dual sign's second (or syntactically unacceptable) semantic allegiance can be vindicated; [...] the ghost text may embody itself in potential but ready-made stereotypes within the range of any reader's linguistic competence» (Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, cit., p. 91) [trad. ingl. di John Pier] [«Origina il testo fantasma o il testo parallelo nel quale può essere rivendicata la cittadinanza seconda(o sintatticamente inaccettabile) del segno duale; (...) il testo fantasma può incarnarsi in stereotipi potenziali, già pronti all'uso però, nella sfera della competenza linguistica di ogni lettore», *Semiotica della poesia*, trad. cit., pp. 155-156]. Si noti che nel sistema di Ricoeur non c'è un reale equivalente per la lettura «critica» o retrospettiva, poiché la comprensione culmina con una sintesi della sequenza e del modello in una totalità.

46. Michael Riffaterre, *Syllepsis*, cit., pp. 625-626 [«1) significato quando le parole significano tramite la loro relazione uno-a-uno con la realtà non verbale; 2) significanza quando le stesse parole significano tramite la loro relazione con invarianti strutturali». Trad. ingl. di John Pier, trad. it. mia].

the text»,⁴⁷ «a bouncing from reference to reference that keeps on pushing the meaning over to a text not present in the linearity»;⁴⁸ in questo senso, la significanza pertiene alla semiosi, poiché l'azione del segno risulta dalle relazioni tra il *representamen*, l'oggetto e l'interprete. Nella sua seconda accezione, la significanza è definita come «what the poem is really about: it arises through retroactive reading when the discovery is made that representation (or mimesis) actually points to a content that would demand a different representation in non-literary language». ⁴⁹ Questa «rappresentazione differente», descritta anche come qualcosa che non è «neither in the text nor in the intertext, but midway between them, in the interpretant»,⁵⁰ corrisponde all'interpretante in un senso vicino all'osservazione di Eco che «the interpretant (is) another representation which is referred to as the same “object”» l'interpretante è un'altra rappresentazione riferita allo stesso oggetto,⁵¹ sia esso in un altro sistema semiotico (traduzioni, sinonimi), sia nello stesso sistema semiotico (perifrasi, espansione), sia nell'indicazione indessicale o nella connotazione.⁵²

C'è un chiaro parallelismo tra il «significato» di Riffaterre e il «dizionario» di Eco, da una parte, e tra la «significanza» e l'«enciclopedia» dall'altra, nonostante questo parallelo non debba essere esagerato: il significato, per esempio, va inteso in senso denotativo, mentre il dizionario pertiene alle informazioni categoriali contenute nei sememi. Più importante per la lettura intertestuale, ad ogni modo, è il fatto che sebbene sia significanza che enciclopedia includano i principi dell'interpretante e della semiosi, enciclopedia è una nozione più estesa che comprende una rete di interpretanti strutturati tramite la costrizione di un universo del discorso nel processo della semiosi illimitata, la catena potenzialmente infinita di interpretanti, ognuno con un segno antecedente e seguente.⁵³ Come tale, l'enciclopedia, un principio semiotico regolatore, è troppo generale per essere operativo nei testi reali, e per questa ragione è preferibile, quando si parla di configurazioni narrative, adottare «significanza» in accezione non diversa da quella di Riffaterre: un interpretante prodotto dall'intersezione di due o più testi, ma che non è contenuto in nessuno di questi testi di per sé. Per esempio: il senso di rammarico e delusione che risulta dalla fusione di *Cappuccetto rosso* e de *La strada non presa*.

La configurazione di sceneggiature intertestuali in questo primo senso, come visto precedentemente, è un «vedere-le cose-nell'insieme», la realizzazione o configurazione di

47. Idem, *The Interpretant in Literary Semiotics*, in «The American Journal of Semiotics», n. 3, 1985, pp. 41-55 [«Una nuova segmentazione del testo»].

48. Idem, *Semiotics of poetry*, cit., p. 12 [«Un rimbalzare da referenza a referenza che senza sosta spinge e convoglia il significato in un testo non presente nella linearità». *Semiotica della poesia*, trad. cit., p. 39].

49. Ivi, p. 167, n. 3 [«Ciò di cui realmente dice una poesia: essa si costituisce attraverso la lettura retrospettiva allorché ha luogo la scoperta che la rappresentazione (o mimesi) fa segno in realtà verso un contenuto che nel linguaggio non letterario esigerebbe una rappresentazione differente». Ivi, p. 25, n. 3].

50. Idem, *La trace de l'intertexte*, cit., pp. 14-15 [«Né nel testo o nell'intertexto, ma a metà tra questi, nell'interpretante». Trad. ingl. di John Pier, trad. it. mia].

51. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, cit., p. 68 [«L'interpretante è un'altra rappresentazione riferita allo stesso oggetto». *Trattato di semiotica*, cit., p. 101].

52. Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, cit., p. 182, n. 2 [*Semiotica della poesia*, trad. cit., p. 141, n. 2].

53. «An encyclopedia-like representation assumes that the representation of the content takes place only by means of *interpretants*, in a process of unlimited semiosis». Umberto Eco, *Semiotics and the Philosophy of Language*, cit., p. 68 [Il passo citato da John Pier non è riportato alla lettera nell'edizione italiana del testo di Eco *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Si riportano comunque i riferimenti ai paragrafi italiani che trattano dello stesso argomento: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., pp. 106-112].

strutture multiple in un racconto. Nel suo secondo senso, la configurazione di sceneggiature intertestuali corrisponde alla significanza, risultante da una serie di operazioni abduitive e dal trattamento di tracce intertestuali tramite una lettura euristica e semiotica. Nella seguente analisi di *Lolita*, vedremo come la configurazione in questo primo senso emerga ampiamente dalle convergenze e dalle divergenze delle sceneggiature intertestuali dell'amante in lutto, del *Doppelgänger* e del triangolo, mentre la configurazione nel secondo senso risulta da altre forme di ipercodificazione.

3. Sceneggiature [*framing*] intertestuali

Una dimostrazione esauriente di questi due aspetti della configurazione in *Lolita* si prolungherebbe troppo oltre le possibilità di questo articolo, e di conseguenza seguirò parzialmente la riflessione delineata precedentemente. Fra le tre sceneggiature intertestuali (o *topoi*) distinte, la principale è quella dell'amante in lutto. Come per le altre sceneggiature, in ogni modo, i meccanismi tramite i quali questa sceneggiatura è messa in moto non sono riprodotti fedelmente, ma tendono a derivare attraverso vie apparentemente irrelate, intrecciandosi ed emergendo con altre linee del romanzo, divergendo da un modello fissato per formare tuttavia altri disegni coincidenti e con varie sfaccettature. Mentre *Annabel Lee* si avvicina più di qualsiasi altro testo ad essere considerato l'«ipertesto» di *Lolita*,⁵⁴ i suoi effetti sono sparsi ovunque nel romanzo, intersecandosi con numerose altre opere fino al punto che qualsiasi testo centralizzante, per quanto possa essere utile a fare da guida per il lettore attraverso le varie parti del romanzo, può essere preso in considerazione solo provvisoriamente. Stabilita l'intelaiatura teorica emersa nel presente articolo, sembra più appropriato procedere esaminando come le manifestazioni delle abduzioni di livello inferiore – le tre sceneggiature intertestuali, ma anche due *mise en abîme* critiche e certi lineamenti di genere che servono anche a ipercodificare il romanzo – vengano assorbite e trasformate da abduzioni di ordine superiore.

3.1 Vedere-le cose-nell'insieme

Possono essere identificati numerosi indizi che creano un collegamento esplicito tra *Lolita* e *Annabel Lee*: non solo la Annabel Leigh della gioventù di Humbert in Riviera che prepara l'incontro del protagonista 23 anni dopo con Lolita («the “gratification” of a lifetime urge, and release from the “subconscious” obsession of an incomplete childhood

54. Benché legato al suo testo antecedente tramite una relazione di «ipertestualità», il romanzo non si adatta con semplicità a nessuna delle due modalità principali di questa relazione. Tramite un processo di trasposizione diegetica, l'opera è sottoposta a una 'seria' trasformazione (opposta a quella 'ludica' o 'satirica') nel resoconto di Humbert (Vladimir Nabokov, *The annotated Lolita*, edited, with prefaces, introduction and notes by Alfred Appel, Penguin, London, 19912, pp. 11-13) [*Lolita*, Adelphi, Milano, 1993, pp. 20-22], allo stesso tempo il romanzo può essere visto come un «epilogo allografo», cioè un sottotipo di imitazione, come continuazione della storia del protagonista nella sua fase post-lutto, ma da parte di un altro autore (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, cit., 231ff) [*Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. cit., p. 240]. Questa ambiguità tipologica serve a sottolineare le dinamiche configurazionali in *Lolita*. Da un'altra prospettiva, le intricate relazioni tra testo e paratesto contribuiscono a creare la complessa intertestualità di *Fuoco pallido* (cfr. John Pier, *Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's "Pale Fire"*, in «Style», 26, 1992, pp. 12-32).

romance with the initial little Miss Lee»⁵⁵), ma anche tramite evocazioni che portano a pronunciare ad alta voce il suo nome come per un bambino smarrito («Lo.Lee.Ta»⁵⁶) e il condensare il nome di Dolores Haze in Annabel Lee («Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Loleeta»⁵⁷) così come prestati quasi letterali dal poema ricontestualizzati («*my Darling, my Darling, my life and my bride*»⁵⁸); «the search (accompanied by Lolita) [la specificazione tra parentesi tonde è di John Pier] for a Kingdom by the Sea, a Sublimated Riviera»,⁵⁹ ecc. Più in generale, gli elementi dell'amante in lutto, poiché estrapolati in maniera non sistematica dal poema (il ricordo del poeta di un amore d'infanzia in un passato simile a una fiaba, desiderato da forze divine; crudelmente separato dall'amata a causa della morte, la sua anima non può separarsi da quella di lei, ed egli continua ad avere rapporti spirituali con la sua sposa perfino nella tomba), appaiono in vari momenti nel romanzo e fungono da importante risorsa di ipercodificazione.

Malgrado tali punti di convergenza, le opere divergono notevolmente in altri dettagli. Per esempio, Lolita non muore da bambina prendendo un colpo di freddo (Annabel Lee) o di tifo (Annabel Leigh), ma sposata a diciassette anni durante il parto, essendo 'morta' per Humbert dopo essere stata rapita da Claire Quilty tre anni prima.⁶⁰ In maniera non meno importante, anche elementi estranei alla sceneggiatura dell'amante in lutto entrano nel quadro, come quando è menzionato che «powdered Mrs. Leigh» (la madre di Annabel) era «born Vanessa van Ness». ⁶¹ Questo nome allitterante non è soltanto una curiosità fonetica, come avviene semplicemente per altri tratti onomastici caratteristici della scrittura di Nabokov in generale; esso riecheggia in varie parti del romanzo e in altri lavori dell'autore, mentre evoca anche opere di altri scrittori.

In primo luogo fa eco a nomi quali «John Ray, Jr.», l'autore moralizzatore della Prefazione e Editore delle memorie di Humbert, la cui controparte storica, un naturalista del Seicento conosciuto per il suo sistema di classificazione degli insetti, preannuncia una parte del lavoro di Nabokov quale esperto di lepidotteri. Nel suo modo caratteristico, Nabokov rifiuta di ammettere qualsiasi connessione autoriale con questa figura marginale ma multiforme, dichiarando in *Un libro intitolato Lolita* (aggiunto all'edizione del 1958) che «After doing my impersonation of suave John Ray, the character in *Lolita* who pens the Foreword, any comments coming straight from me may strike one -may strike me, in

55. Vladimir Nabokov, *The annotated Lolita*, cit., pp. 166-167 [«Il soddisfacimento della “pulsione” di tutta una vita, e la liberazione dall’“inconscia” ossessione di un incompiuto amore infantile con l’iniziale signorina Lee». *Lolita*, trad. cit., p. 210]. I riferimenti a *Lolita* che seguono saranno indicati nel testo con il numero di pagina. [Nella traduzione italiana si è scelto di riportare in nota i riferimenti alle pagine sia dell'edizione consultata da John Pier sia della traduzione italiana del testo di Nabokov]. Questi riferimenti supportano anche le annotazioni di Appel, al quale sono sinceramente debitoro (così come a Alfred Jr. Appel, *Lolita: The Springboard of Parody*, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», 8, 1967, pp. 205–241; Idem, *Nabokov's Puppet Show*, in «New Republic», CLVI, Jan. 14, 1967, pp. 27–30; Jan. 21, pp. 25–32; Idem, *The Art of Nabokov's Artifice*, in «Denver Quarterly», III, 1968, pp. 25–37) e Carl R. Proffer (*Keys to Lolita*, Indiana UP, Bloomington and London, 1968) sebbene io abbia ritenuto necessario completare alcune di questa scoperte con ricerche mie.

56. Vladimir Nabokov, *The annotated Lolita*, cit., p. 9 [«Lo.li.ta», *Lolita*, trad. cit., p. 17].

57. Ivi, p. 167 [«Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Lolita». Ivi, p. 211].

58. *Ibidem*. Cfr. *Annabel Lee*, in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, cit., 1.39 [*Lolita*, trad. cit., p. 211. Cfr. *Annabel Lee*, in *Poesie*, cit.]

59. *Ibidem* [«La ricerca (accompagnata da Lolita), di un Reame sul Mare, una Costa Azzurra Sublimata», *Lolita*, trad. cit., p. 210].

60. Ivi, p. 4 [Ivi, p. 12].

61. Ivi, p. 12 [«Mrs Leigh incipriata», «nata Vanessa Van Ness». Ivi, p. 20].

fact- as an impersonation of Vladimir Nabokov talking about his own book.»⁶² Ma Vanessa Van Ness evoca anche Humbert Humbert,⁶³ discendente egli stesso di William Wilson, e sulla scia del francese *ombre ombre* (*shade, shadow, darkness*) di John Shade, autore del poema *Fuoco Pallido* e di altri personaggi ‘ombra’, in particolare Vivian Darkbloom, anagramma di Vladimir Nabokov, ma autore anche di *Il mio Cue*, una biografia che ancora deve essere pubblicata di cui si riferisce nella Prefazione,⁶⁴ e la signora del commediografo Claire Quilty, il doppio di Humbert; non specificato a questo punto, il soggetto di questa biografia diventa chiaro più oltre, quando Lolita, durante il suo ultimo incontro con Humbert afferma «I would sooner go back to Cue»:⁶⁵ Cue è il soprannome di Quilty e egli infatti fornisce molti suggerimenti [*cues*] riguardo alla sua identità che non riescono ad essere decifrati da Humbert fino a questo momento nel romanzo. Vivian Darkbloom appare anche altrove nel corpus di Nabokov, essendo l’autore di *Commenti ad Ada* (annesso ad *Ada*) e il discendente alfabetico di «Vivian Clambrood», l’autore attribuito a un dramma russo incompleto di Nabokov; tutto ciò attesta la dichiarazione di Couturier della tirannia di Nabokov come autore⁶⁶ e il suggerimento di Appel che *Lolita* è uno show di pupazzi.⁶⁷

In un altro senso ancora, Vanessa Van Ness rimanda per una via indiretta a *Cadeno e Vanessa*⁶⁸ (1713) di Swift. In un commento di una parte del *Fuoco pallido* di Shade («My dark Vanessa, crimson-barred, my blest / My Admirable butterfly».⁶⁹ Kinbote cita il poemetto di Swift («When, lo! Vanessa in her bloom / Advanced, like Atalanta’s star»⁷⁰). Tramite la concatenazione delle citazioni, «Darkbloom» è invocato ancora una volta, ma Kinbote esplicitamente pone in rilievo «the inevitable allusion to *Vanhomrigh, Esther*»⁷¹ questa infatti è Hester Vanhomrigh, un’appassionata ammiratrice di Swift che morì in giovane età e una rivale di Esther Johnson, la fanciulla dell’amore di gioventù di Swift e la Stella consacrata dal *Giornale a stella* (1710/13). Nel poemetto di Swift, Venere convince Pallade a dotare la ninfa Vanessa di attributi maschili, rendendola indesiderabile per entrambi i sessi,⁷² e l’intenso disgusto di Humbert, colto da frenesia per le ninfe, verso la madre di Annabel, Vanessa, è in una certa misura motivato dalla sua parziale omonimia con la Vanessa di Swift. Come per Stella, ella fa parte di una lunga serie di amori di infanzia di poeti che includono l’amore di Dante per Beatrice e di Petrarca per Laura,⁷³ ma

62. Ivi, p. 311 [«Dopo che ho incarnato il soave John Ray, il personaggio di *Lolita* che stende la Prefazione, ogni commento diretto da parte mia potrà sembrare a qualcuno – e a me stesso in verità – come una personificazione di Nabokov che parla del proprio libro». Ivi, p. 387].

63. Il quale, a sua volta, ‘raddoppia’ John Ray, Jr., firmato J. R., Jr.

64. Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., p. 4 [*Lolita*, trad. cit., p. 12].

65. Ivi, p. 279 [«Piuttosto tornerei da Cue». Ivi, p. 348].

66. Maurice Couturier, *Nabokov, ou la tyrannie de l’auteur*, Coll. Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1993.

67. Alfred Jr. Appel, *Nabokov’s Puppet Show*, in «New Republic», CLVI, Jan. 14, pp. 27–30; Jan. 21, pp. 25–32, 1967.

68. Jonathan Swift, *Cadenus and Vanessa*, in *Jonathan Swift*, edited by Angus Ross and David Wooley, The Oxford Authors, Oxford UP, Oxford and New York, 1984, pp. 334–356 [*Cadeno e Vanessa* in *Il decano e Vanessa*, Mursia, Milano, 1990, pp. 93–117].

69. Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, Penguin, Harmondsworth, 1973, 1.271f [«Mia Vanessa bruna, di cremisi striata, mia benedetta/ammirabile farfalla». *Fuoco pallido*, Adelphi, Milano, 2002, p. 39, vv. 270–271].

70. Ivi, 1.307f [«Quand’ecco! *Vanessa* in pieno fiore/ avanzò come stella d’*Atalanta*». Ivi, p. 168].

71. Ivi, p. 138 [«Allusione inevitabile a *Vanhomrigh, Esther!*». Ivi, p. 167–168].

72. Jonathan Swift, *Cadenus and Vanessa*, cit., 11. 441–444 [*Il decano e Vanessa*, trad. cit., vv. 436–441].

73. Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., cfr. p. 19 [Cfr. *Lolita*, trad. it. cit., p. 30].

anche di Poe per Virginia e anche il fantastico amore di Humbert per Lolita («Oh Lolita, you are my girl, as Vee was Poe's and Bea Dante's»⁷⁴). Ad ogni modo, la relazione dominante rimane con Poe, poiché sia Humbert sia Poe sono amanti in lutto e quest'ultimo si spinge così lontano da registrarsi a un certo punto all'hotel dei Cacciatori incantati come «Dr. Edgar H. Humbert and daughter».⁷⁵

E infine, sebbene fu scritto e pubblicato solo dopo *Lolita*, *Fuoco pallido* di Nabokov, secondo una 'coincidenza' tipica dell'autore, apre ancora un'altra prospettiva su Vanessa Van Ness. La citazione di Swift contiene le parole «Vanessa Atalanta», il nome scientifico per la Red Admirable,⁷⁶ un membro della famiglia *Nymphalidae* di farfalle e non è accidentale che Vanessa Leigh, come le farfalle, sia «incipriata». Da questo dettaglio, può essere dedotto che figuratamente (e nonostante le allusioni classiche), Mrs. Leigh è la forma matura di una ninfa (dal greco *numphē*: sposa) che è la larva (o pupa) di un insetto allo stato di metamorfosi incompleta. Questa sottile analogia sottolinea un'importante metafora strutturale che, può essere ragionevolmente supposto, sorge da numerosi dettagli testuali: proprio come la ninfetta Lolita subisce una metamorfosi (come personaggio e come costruito intertestuale), così il romanzo *Lolita* è il risultato di una serie di metamorfosi che suggeriscono una relazione isomorfa tra il personaggio e il romanzo.

L'intrusione di «Vanessa Van Ness» nella sceneggiatura ipercodificata dell'amante in lutto spiega le nostre riflessioni teoriche sulle configurazioni narrative al punto che la «lettura ingenua» è costretta a cedere il passo alla «lettura critica» per spiegare gli elementi nuovi e evidentemente refrattari. Attraverso un ragionamento creativo e meta-abduttivo è possibile determinare come l'esame di queste parole parassite porti a un «vedere-le cose-nell'insieme» che da una parte le sistema nel loro contesto immediato, aggiungendo nuovi sensi e significati, dall'altra si irradia all'esterno, collegando questi dettagli con altre parti del romanzo e contribuendo alla sua straordinaria complessità compositiva.

Poe è di certo l'autore più visibile in *Lolita*, e la presenza di Annabel Lee dall'inizio tende a proiettare il corpus di Poe su altre parti del romanzo. Tuttavia, queste aspettative, sono frequentemente disattese. In un punto cruciale, Humbert dice a Lolita «“Now hop-hop-hop, Lenore, or you'll get soaked.” (A storm of sobs was filling my chest)».⁷⁷ È questa la Lenore de *Il corvo*⁷⁸ (1849), la controparte un po' più vecchia di Annabel Lee, o, è possibile, quella di *Eleonora*⁷⁹ (1849)? Qui, di nuovo, un indizio che si trascura facilmente richiede un secondo sguardo critico per «oplà Lenore», che come Nabokov stesso ha spiegato nel suo commento dell'*Eugenio Onegin*⁸⁰ di Puškin, è tratto da una ballata popolare largamente tradotta dal poeta romantico G. A. Bürger intitolata *Eleonora* (1773): «Und

74. Idem, *Lolita*, cit., p. 107 [«Oh Lolita, tu sei la mia ragazza, come Vee era quella di Poe e Bea quella di Dante» *Lolita*, trad. cit., p. 137].

75. Ivi, p. 118 [«Dr. Edgar H. Humbert e figlia.» Ivi, p. 152].

76. «Later degraded to The Red Admirable», Vladimir Nabokov, *Pale fire*, cit., p. 138 [«E che in seguito si corrippe in Ammiraglio rosso, The Red Admiral». *Fuoco Pallido*, trad. cit., p. 270].

77. Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., p. 207 [«E adesso oplà, Lenore, o ti inzupperai tutta.» (Una tempesta di singhiozzi mi riempiva il petto.)». *Lolita*, trad. cit., p. 260].

78. Edgar A. Poe, *The raven*, in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, cit. [*Il corvo*, in *Poesie*, cit., pp. 79-83].

79. Edgar A. Poe, *Leonore*, in *Collected Works of Edgar Allan Poe*, cit. [*Eleonora*, in *Racconti*, cit. pp. 54-60].

80. Eugene Puskin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*. Translated from the Russian, with a commentary by Vladimir Nabokov in 4 volumes. Revised edition. Bollingen Series LXXII, Princeton UP, Princeton, 1975, vol. III, pp. 152-154 [*Eugenio Onieghi*, in *Opere*, a cura di Eridano Bazzarelli e Giovanna Spindel, Mondadori, Milano, 1990, pp. 239-546].

hurre, hurre, hopp hopp hopp!»⁸¹ Questa frase compare perché la figura del defunto Wilhelm incita la sua amata Eleonora a unirsi a lui a cavallo per portarla via verso il suo letto nuziale e mortale – un lutto che quasi inverte quello dell'amante privato dell'opera di Poe. Una volta identificato, il poema di Bürger dà il via a un processo di abduzione ipocodificata che fa luce su altri dettagli quali «la tempesta di singhiozzi» che riempie il petto di Humbert (*Sturm und drang*), il «Carry me upstairs, please. I feel sort of romantic tonight»⁸² e in particolare la richiesta di Lolita, quando sale in bici, di andare via: «Leave at once. Go for a long trip again. But *this* time we'll go where *I* want, won't we?»⁸³ Questo viaggio che non ha equivalenti nella versione di Poe dell'amante in lutto ma è centrale nel poema di Bürger, annuncia il lungo viaggio in auto attraverso l'America che terminerà quando Lolita è tenuta in osservazione all'ospedale di Elphinstone con una «ague»,⁸⁴ sebbene non sia nel suo letto di ospedale che muore (come accadrebbe se l'autore fosse più aderente a Bürger) ma «in childbed»⁸⁵ durante il parto tre anni dopo. Questo allontanamento sia dalla versione di Bürger che dalla versione di Poe dell'amante in lutto suggerisce che l'itinerario di *Lolita* segue una logica propria.

O la crea? Humbert guida la febbricitante Lolita all'ospedale «with a heterosexual Erlkönig in pursuit» ed è da questo ospedale che la ragazza sarà rapita alcuni giorni dopo da Quilty: «While I was not looking, my child was taken away from me!».⁸⁶ Questo è un momento critico nel romanzo, non solo perché la coppia sarà separata per la prima volta in due anni, per incontrarsi brevemente ancora una volta (tre anni dopo), ma anche perché con il riferimento svelato a *Il re degli ontani* (1782)⁸⁷ di Goethe, è introdotto un nuovo fattore nella rete degli avvenimenti. Il poema di Goethe racconta di come un padre porti suo figlio a casa a cavallo durante una notte burrascosa, ma all'arrivo il figlio che, diversamente dal padre, sente la voce del re degli Elfi, muore per un colpo di freddo.⁸⁸ Così contestualizzato, il rapimento di Lolita da parte dell'eterosessuale Quilty rappresenta un importante allontanamento dalla sceneggiatura dell'amante in lutto, poiché l'apparizione di questo terzo protagonista, rivale di Humbert, ha tra le conseguenze di portare a termine una transizione verso la sceneggiatura del triangolo come pure verso quella del *Doppelgänger*, entrambi ampiamente presagiti nella parte precedente del romanzo.

Uno studio esauriente del romanzo dovrebbe esaminare questa trasformazione più dettagliatamente, ma per lo scopo del presente lavoro desidero solo trarre una breve conclusione. Mentre è vero dalla prospettiva dello studio delle fonti che «the context of

81. Gottfried A. Bürger, *Lenore*, in *Sämtliche Werke*, edited by Günter and Hiltrud Häntzschel, Carl Hauser, Munich and Vienna, 1987, pp. 178-182, 1.149 [*Lenore*, trad. it. di Quirino Principe, Edizioni dell'Altana, Roma, 2004].

82. Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., p. 207 [«Portami in braccio, per piacere. Stasera mi sento romantica». *Lolita*, trad. cit., p. 260].

83. *Ibidem*. [«Andiamo via subito. Partiamo di nuovo per un lungo viaggio. Ma stavolta andremo dove voglio io, vero?». Ivi, p. 259].

84. Ivi, p. 240 [«Febbre pernicioso». Ivi, p. 300].

85. Ivi, p. 4 [«Nel lettino». Ivi, p. 12].

86. Ivi, p. 240 [«Con un Erlkönig eterosessuale alle costole». Ivi, p. 300. «E mentre guardavo da un'altra parte mi portarono via la mia bambinal». Ivi, p. 301].

87. Johann W. Goethe, *Der Erlkönig*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, edited by Erich Trunz, 14 vols., H. C. Beck, Munich, vol. I, pp. 154-155 [*Il re degli ontani*, in *Opere*, Sansoni editore, Firenze, 1980, p. 1249].

88. Vedi Priscilla Meyer (*Find What the Sailor has Hidden. Vladimir Nabokov's "Pale Fire"*, Wesleyan UP, Middletown, Ct, 1988, pp. 26-31, pp. 215-217) per commenti utili riguardo le ripercussioni delle opere di Bürger e di Goethe nel lavoro di Puskin.

the work quoted (misquoted, or parodied) has no direct relevance for the characters or situations in *Lolita*,⁸⁹ è proprio l' 'irrelevanza' di certi dettagli testuali che provoca un processo tramite il quale queste anomalie sono scomposte in disegni, congruenze, coincidenze, caratteristiche dominanti delle opere di Nabokov in genere, come è stato osservato.⁹⁰ Nonostante la scelta dei termini, le operazioni qui in discussione sono sorprendentemente simili a quelle dei vari gradi del ragionamento abduttivo che derivano dalle configurazioni narrative.

3.2 Significanza

Con l'importanza riservata alla sceneggiatura dell'amante in lutto, abbiamo visto che una delle principali funzioni delle tre sceneggiature intertestuali è ipercodificare il racconto, che l'intrusione di certe allusioni ha un impatto significativo sul modo in cui queste sceneggiature sono realizzate e anche sul modo in cui queste sceneggiature tendono a intrecciarsi in determinati punti. Le sceneggiature, comunque, sono solo una modalità di ipercodificazione che interviene in *Lolita*; le altre modalità più rilevanti per lo scopo di questo lavoro sono la *mise en abîme* e il genere.

Una *mise en abîme* chiave non tarda ad apparire sotto forma di tre entrate tratteggiate da Humbert mentre si trova nella sua cella di prigionia, derivate da *Chi è?:* l'attore Roland Pym (cfr. *Arthur Gordon Pym*⁹¹ di Poe); Claire Quilty; Dolores Quine (*Lolita* è il diminutivo spagnolo di Dolores⁹²). Così, sebbene l'amante in lutto domini nella prima parte del romanzo, il triangolo entra discretamente a far parte del quadro a questo punto collocando il modello per Humbert, Quilty e Lolita nella diegesi principale. I membri del trio *Chi è?*, comunque, non appartengono a una diegesi comune, e siccome questi sono legati insieme da una 'non-storia', le relazioni tra loro rimangono in larga parte non specificate. Questo triangolo potenziale e piuttosto formale, assemblato da Humbert per i motivi che possono essere spiegati tramite l'uso dei riferimenti anticipati e ritardati di Mink, è caratterizzato dal fatto che l'oscuro ed elusivo Quilty, la cui identità è conosciuta da Humbert nel momento in cui scrive le sue memorie, ma nella successione cronologica degli eventi è scoperto da Humbert solo al momento del suo ultimo incontro con Lolita,⁹³ partecipa in entrambi i triangoli. Una più diretta ipercodificazione sembrerebbe essere fornita da José, Lucas, Carmen⁹⁴ e, meno esplicitamente, da Onegin, Lenskij, Ol'ga;⁹⁵ poiché Hum-

89. Carl R. Proffer, *Keys to Lolita*, Indiana UP, Bloomington and London, 1968, p. 19 [«Il contesto dell'opera citata (citata in maniera erronea o parodiata) non ha diretta rilevanza per i personaggi o le situazioni in *Lolita*»].

90. Pekka Tammi, *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Suomalaisen Tiedeakatemia Toimituksia Annales Academiae Scientiarum Fennicae, Series B, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 1985, p. 19.

91. Edgar A. Poe, *Collected Works of Edgar Allan Poe*, cit. [*Le avventure di Arthur Gordon Pym*, trad. it. di Elio Vittorini, introduzione di Harold Beaver, Mondadori, Milano, 2008].

92. Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., pp. 31-32 [*Lolita*, trad. cit., pp. 44-45].

93. «She emitted, a little mockingly, somewhat fastidiously, not untenderly, in a kind of muted whistle, the name that the astute reader has guessed long ago». Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., pp. 271-272 [«Emise in tono beffardo, leggermente schizzinoso, ma non senza tenerezza, con una sorta di sibilo attutito, il nome che il lettore astuto ha indovinato da tempo». *Lolita*, trad. cit., p. 339].

94. Vedi Carl R. Proffer, *Keys to Lolita*, cit., pp. 45-53, che commenta a sua volta Aleko, amante zingaro, il triangolo con Zemfira nel poema di Puskin *Gli zingari* (1827), un lavoro ben conosciuto da Mérimée; cfr. Pekka Tammi, *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*, cit.

bert crea collegamenti tra *Lolita* e *Carmen* in più di un'occasione, mentre la situazione dell'amante geloso forma una ovvia connessione tra *Carmen* e *Lolita*. Ecco, tuttavia, che la realizzazione di sceneggiature è smentita di nuovo da un dettaglio testuale che mette in moto i percorsi inferenziali e le congetture delle abduzioni di più alto livello. *Lolita*, generalmente associata a Annabel Lee fino al momento in cui viene portata via da Quilty, a questo punto è assimilata in parte alla Eleonora di Poe e in parte a quella di Bürger, ma anche al fanciullo condotto via a forza verso la sua morte dal re degli ontani, ha da questo momento già intrapreso la metamorfosi verso *Carmen-Zemfira*, legandosi così con *Gli zingari* di Puskin. Ma *Lolita* condividerà lo stesso destino delle due fanciulle gitane? Questa aspettativa, risultante da un'abduzione ipocodificata che è tratta dalla conoscenza dell'enciclopedia, è contrastata, poiché infatti è Quilty che Humbert ucciderà, quest'ultimo raddoppiato dal commediografo-rapitore quasi dal momento in cui egli incontra *Lolita* per la prima volta. Accade poi che l'inganno che porta José a uccidere *Carmen* o Aleko a uccidere *Zemfira* prenda una forma del tutto differente nel romanzo di Nabokov; il lettore infatti era stato traviato da una falsa inferenza e forzato a prendere in considerazione anche un'altra alternativa (che sia confermata o no) o, più radicalmente, una congettura: l'inganno del lettore. Qualunque sia la conclusione, una progressiva riconfigurazione del testo e delle sceneggiature intertestuali ipercodificate viene ottenuta non tanto a livello del particolare parziale (come nel caso del vedere-le cose-nell'insieme esaminato nella parte precedente), quanto riguardo a un più ampio stralcio di discorso.

Un'altra importante *mise en abîme* che tende anche a rivestirsi degli altri elementi della narrazione ma, diversamente dal triangolo modellato da Humbert tramite le citazioni della biografia *Chi è?*, non coincide con alcuna delle tra sceneggiature intertestuali che danno forma al romanzo, risulta dalla sintesi di un dramma vagamente simbolista di cui l'autore è Quilty: *Cacciatori incantati*.⁹⁶ Riassunta brevemente è la storia di Diana,⁹⁷ l'incantatrice di sette cacciatori (*Biancaneve e i Sette nani*), uno dei quali è un giovane poeta (Quilty). Ora, sia il dramma sia la sua *mise en abîme* si intrecciano con altri aspetti del romanzo in vari modi. In primo luogo il dramma, chiamato a un certo punto erroneamente, ma in maniera appropriata, *L'incantatore cacciato*,⁹⁸ richiama «The Enchanted Hunters hotel» dove Humbert è stato per la prima volta «incantato» da *Lolita*,⁹⁹ e sembra più che una coincidenza che *Lolita* debba ricoprire la parte di Diana in una recita scolastica del dramma, o che parecchi giorni dopo una prova in presenza dell'autore, ella avrebbe debba lasciare la città precipitosamente con Humbert per un viaggio in auto attraverso l'America un viaggio che, l'abbiamo già visto, rispecchia anche la *Eleonora* di Bürger¹⁰⁰ e *Il re degli ontani* di Goethe. Il dramma inoltre si collega con il contesto teatrale della precedente *mise en abîme*: Quilty, per esempio, è celebre per *La piccola Ninfa* che «traveled 14,000 miles and played 280 performances on the road»¹⁰¹ – una prefigurazione del viaggio di *Lolita* con Humbert nel dettaglio impressionante; egli è anche l'autore di *La signora che amava il fulmine*, scritto in collaborazione con Vivian Darkbloom – un'anagramma, come è stato notato, di Vladimir

95. Vedi Priscilla Meyer (*Find What the Sailor has Hidden. Vladimir Nabokov's "Pale Fire"*, cit., 16ff) per parallelismi strutturali tra *Lolita* e *Eugene Onegin*.

96- Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit., pp. 200-202 [*Lolita*, trad. cit., pp. 250-253].

97. Nella mitologia classica, dea della caccia e della castità.

98. Vladimir Nabokov, *Lolita*, cit. p. 196 [*Lolita*, trad. cit., p. 245].

99. Ivi, p. 117ff [«Hotel dei Cacciatori incantati». Ivi, p. 150].

100. Gottfried A. Burger, *Lenore*, in *Sämtliche Werke*, edited by Günter and Hiltrud Häntzschel, Carl Hauser, Munich and Vienna, pp. 178-182 [*Ballate. Fiabe in versi*, cit.]

101. Ivi, p. 31 [«È stato rappresentato duecentottanta volte.» Ivi, p. 45].

Nabokov e un altro esempio di come in *Lolita The Doppelgänger* è risolto tramite la padronanza dell'autore di molteplici serie di raddoppiamenti verbali e rispecchiamenti, preferiti al tema psicanalitico tradizionale. Le due *mises en abîme*, una, a differenza dell'altra, coincidente con una delle principali sceneggiature intertestuali del romanzo, proiettano i loro effetti sia in avanti che indietro e perciò contribuiscono a fissare modelli testuali che possono essere accertati solo tramite una lettura critica o semiotica. Queste o altre forme di rispecchiamento illustrano nel modo migliore il processo di semiosi in *Lolita*.

L'esuberanza verbale nel romanzo assume altrettanto varie dimensioni così come altro, ma tutto è ordinatamente riassunto dallo stesso Humbert quando, incarcerato per l'omicidio di Quilty, dichiara nelle sue memorie «Oh, my Lolita, I have only words to play with!».¹⁰² Questo «trastullarsi con le parole» che ricorre in forme che richiamano alla mente certe tecniche sviluppate da Lewis Carroll e James Joyce, giunge a uno dei suoi punti più alti con il «cryptogrammic paper chase»¹⁰³ che prende avvio durante il viaggio in auto attraverso l'America quando Quilty, «fiend» [«nemico»] nel caldo inseguimento della coppia, si registra negli hotel vicini sotto un'abbagliante varietà di «insulting pseudonyms for my [Humbert's] special benefit».¹⁰⁴ Molte parti del romanzo e in verità l'intera opera potrebbe essere interpretata come inseguimento crittografico e cartaceo, ma è anche interessante, dalla prospettiva dell'interpretante, vedere come Humbert, che fallisce nell'identificare l'autore delle «derisive hints»¹⁰⁵ quando, ispezionando i registri dell'hotel fino a tre anni dopo rispetto a quando è stato informato da Lolita (appena prima dell'omicidio), interpreta erroneamente gli indizi e contemporaneamente fornisca le allusioni, consapevolmente o no, per connetterli con altre parti del testo.

Per fare solo un esempio, nel quale inferenze piuttosto divergenti sono provocate nel lettore e nel memorialista, Quilty si registra al Chestnut Lodge sotto il nome «Ted Hunter, Cane, NH».¹⁰⁶ Essendo lo stesso alloggio dove è registrata la coppia, sembra che Quilty approfitti di certe libertà durante la visita di Humbert dal barbiere. Sarà svelato in seguito che questo pseudonimo è un anagramma per il Cacciatore Incantatore (Quilty è l'autore della commedia nel quale egli è figuratamente il settimo cacciatore) così come per l'Incantatore Cacciato (che implica che Quilty è cacciato da Diana/Lolita), mentre allo stesso tempo è un riferimento obliquo (e per Humbert offensivo) all'Hotel «The Enchanted Hunter» [«I cacciatori incantati»]. Non meno importante è il fatto che l'anagramma contenga il nome «Cane» [«Caino»], giacché in verità Humbert, il quale rivendica dopo il rapimento di Lolita di essere «free to trace the fugitive, free to destroy my brother»,¹⁰⁷ ricoprirà poi il ruolo di «Abel» [«Abele»]. Di contenuto semanticamente non specificato, allora, i nomi propri e i nomi dei luoghi che appaiono nell'inseguimento crittografico e cartaceo non sono ipercodificati nello stesso modo in cui, per esempio, lo è la sceneggiatura dell'amante in lutto e per questa ragione è grazie a congetture tramite abduzioni creative che i nomi sono trasformati in interpretanti all'interno di una rete testualmente determinata di segni antecedenti e conseguenti, che generano così significati che non possono essere inferiti in una lettura euristica.

102. Ivi, p. 32 [«Oh, mia Lolita, ormai il mio trastullo son solo le parole». *Ibidem*].

103. Ivi, p. 250 [«L'inseguimento crittografico e cartaceo». Ivi, p. 312].

104. Ivi, p. 248 [«Pseudonimi insultanti a mio esclusivo beneficio». Ivi, pp. 310-311].

105. *Ibidem* [«Indizi beffardi». Ivi, p. 310].

106. Ivi, p. 251 [«Icaro Cantici, Attica, In». Ivi, p. 314].

107. Ivi, p. 247 [«Libero di rintracciare la fuggitiva, libero di uccidere mio fratello». Ivi, p. 309].

Abbiamo visto, partendo dal suggerimento di Eco, che le storie sono la realizzazione da parte del lettore (modello) di funzioni narrative pre-iper-codificate o di sceneggiature intertestuali, come la realizzazione si attivi attraverso la configurazione di sceneggiature multiple in un complesso di relazioni, e che allo stesso tempo questa configurazione risulta da abduzioni di ordine superiore nel trattamento delle tracce intertestuali. Un altro importante fattore nell'iper-codificazione testuale che contribuisce alla configurazione narrativa è il genere. Nel caso di *Lolita*, numerosi tratti e dettagli tendono a connettere l'opera con la fiaba e infatti alcune caratteristiche principali di questo genere sono state già incontrate nel presente lavoro: le metamorfosi, fino al punto che sia i personaggi che il testo sono multiformi, perennemente trasformati dall'alterazione di un dettaglio allusivo; l'inganno, non solo nelle azioni dei personaggi, ma anche a causa dell'introduzione della sceneggiatura del triangolo e delle false guide delle quali Humbert e il lettore sono preda; l'incantamento, tramite il segno di varie 'malie' ed evocazioni di personaggi stregati o che stregano, diventando *Lolita* stessa una «nymphet» [«ninfetta»]. Questo non significa affermare, comunque, che la somma di questi elementi renda *Lolita* una fiaba, poiché, sebbene si sappia che Nabokov ha detto che «Great novels are above all great fairy tales»,¹⁰⁸ è chiaro che non diversamente dal Paese delle meraviglie carrolliano l'autore si avventuri in aree che estendono le specificità di questo genere fino all'estremo, se non oltre. Nella fiaba tradizionale la metamorfosi, l'inganno e l'incantamento agiscono come temi, ma, alla luce della presente analisi, non sarebbe preciso concludere che *Lolita* è una storia basata su questi temi.¹⁰⁹ Nel momento in cui il romanzo possa essere visto come una fiaba, esso rivela le abduzioni iper-codificate associate con «C'era una volta...». Ma come si possono conciliare queste generiche aspettative con l'iper-codificazione fornita dalle sceneggiature intertestuali dell'amante privato, del *Doppelgänger* e del triangolo (nessuna delle quali qualificata come fiaba), per non parlare delle innumerevoli tracce intertestuali di cui è pieno il lavoro? Qui sta il problema cruciale della configurazione narrativa; dato che il tentativo di conciliare tra loro questi elementi vari e incommensurabili, ha luogo, come abbiamo visto, tramite il ragionamento abduttivo piuttosto che tramite il postulare una struttura unificante. Questo è vero in particolare nell'esame delle tracce intertestuali che ci permettono di determinare la rilevanza dei poemi di Bürger e di Goethe, per esempio, o delle abduzioni che rendono possibile stabilire collegamenti tra le principali sceneggiature intertestuali. Essendo questo il caso, le metamorfosi, l'inganno e l'incantamento non funzionano più come nelle fiabe ma, grazie alla riarticolazione risultante dalle intersezioni peculiari per *Lolita*, questi elementi sono spostati in direzione di significati che non sono espressione diretta di temi pre-determinati o della 'storia' raccontata nel romanzo, ma sono situati nel mezzo tra i loro consensi pre-iper-codificati e le loro realizzazioni determinate intertestualmente.

Le configurazioni narrative sottolineano la necessaria circolazione tra teoria e dettaglio testuale, per quanto questo scambio possa essere talvolta disordinato, sconcertante o

108. Come riportato da Alfred Jr. Appel in Vladimir Nabokov, *The annotated Lolita*, cit., p. 347 [«I grandi romanzi sono soprattutto grandi fiabe»].

109. È perciò con un misto di approvazione e seria riserva che leggo: «The simplicity of *Lolita's* 'story', such as it is - 'plot', in the conventional sense, may be paraphrased in three sentences - and the themes of deception, enchantment, and metamorphosis are akin to the fairy tale.» Alfred Jr. Appel, ivi, p. 346 [«La semplicità della storia di *Lolita* così com'è - "l'intreccio", in senso convenzionale, può essere parafrasato in tre frasi - e i temi dell'inganno, dell'incantamento e della metamorfosi sono simili alla fiaba»].

problematico. Piuttosto che un set astratto e riduttivo di procedure per determinare il centro strutturale di un racconto dato, e tanto meno le caratteristiche formali di tutti i racconti o di particolari classi di racconti, le configurazioni narrative risultano dagli atti interpretativi provocati dai segni testuali dei singoli racconti – il ragionamento abduttivo che consente sia di attualizzare le sceneggiature intertestuali sia di determinare la rilevanza delle funzioni delle tracce intertestuali. È di certo pericoloso trarre conclusioni chiare da un esame parziale di un singolo lavoro,¹¹⁰ tuttavia sembra proprio che le configurazioni narrative, la cui teorizzazione discende da una riflessione sulla semiotica testuale e sull'intertestualità, offra una serie persuasiva di criteri per un'analisi narratologica capace di costruire un ponte tra la teoria e i singoli racconti. In effetti, dove l'ampio spettro delle teorie narratologiche fiorite negli anni recenti si estende dai più vecchi approcci «incentrati sul testo» [*text-centered*] ai più nuovi, «orientati al contesto» [*context-oriented*] e da un polo iperteorizzato a uno ipoteorizzato,¹¹¹ sembrerebbe che le configurazioni condividano alcuni degli interessi messi a fuoco da ciascun estremo dei due assi. E mentre non costituiscono una teoria dell'interpretazione, le configurazioni narrative procedono all'interno della sfera di una concezione euristica della narratologia per la scoperta e la descrizione di caratteristiche testuali rilevanti per la comprensione dei racconti.¹¹² Questo articolo prendeva avvio con una presentazione della distinzione di Mink dei tre modi in cui la conoscenza è trasformata in comprensione: il modo teorico o ipotetico-deduttivo della scienza; il modo categoriale o filosoficamente sistematico; il modo configurante del narrare storie. Le configurazioni narrative, come ha mostrato la nostra analisi di *Lolita*, avvengono tramite il processo abduttivo di sceneggiature e tracce intertestuali e perciò aprono la via a una *narratologia intertestuale*.

110. Anche se questa è stata una pratica ricorrente dal tempo della *Poetica* di Aristotele.

111. Vedi Ansgar Nünning, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term*, in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, edited by Tom Kindt and Hans-Harald Müller, in «Narratologia», 1, de Gruyter, Berlin and New York, 2003, pp. 239-275.

112. Vedi *Narrative Theory and/or as Theory of Interpretation*, in *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory* edited by Tom F. Kindt and Hans Harald Müller, in «Narratologia», 1, de Gruyter, Berlin and New York, 2003, per una disamina della narratologia come «strumento euristico».