Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

# Documenti di Lavoro

*e pre-pubblicazioni*

Remo Cesarani, Donatella Ferrari Bravo,
Paola Pugliatti, Henry Quéré

# Semiotica del frammento

Università di Urbino
*Italia*

**170-171-172** *gennaio-febbr.-marzo 1988*

serie **B**

# Semiotica del frammento *

## *documento di lavoro*

### 1. FRAMMENTO E DETTAGLIO: QUALCHE PROPOSTA DI DIFFERENZIAZIONE TERMINOLOGIA E STORIOGRAFICA

Mi permetto, con una certa improntitudine, di invadere il campo specifico di lavoro dei semiologi e, ancor più rischiosamente, dei critici d'arte, con alcune considerazioni sulla differenza tra frammento e dettaglio e alcuni esempi di applicazione di queste categorie interpretative nell'analisi di alcuni testi.

La mia intenzione è di prendere in esame alcuni testi, fra cui uno figurativo, e di utilizzare nell'analisi la distinzione tra frammento e dettaglio, senza limitarmi a singole osservazioni sui procedimenti discorsivi, per i quali può legittimamente essere utilizzata la distinzione retorica e semiotica tra frammento e dettaglio, ma cercando di assumere un'ottica più ampia e diacronica, rapportando le due diverse modalità di organizzazione e ricezione dei testi a più ampi modelli, storici e culturali, della fenomenologia testuale.

Credo che una simile diversità di procedimenti critici sia possibile, e legittima, sempre. Per esempio quello della miniaturizzazione è un procedimento sicuramente universale, largamente presente nell'universo semiotico della produzione e comunicazione dei testi, e tuttavia è possibile assumere un'ottica più attenta alle concrete trasformazioni storiche e osservare che questo tipo di strategia discorsiva, che va sotto il nome di «cambiamento di scala», come il corrispondente e contrastante procedimento dell'ingrandimento o gigantografia, sia risultato particolarmente attraente per alcuni scrittori della letteratura settecentesca. E che questi possono, per ipotesi, essere differenziati dagli scrittori dell'età precedente in base al fatto che alle operazioni di metaforizzazione essi preferivano quelle di ordinamento sintattico del discorso o, nel-

---

* I quattro testi, riuniti sotto questo titolo, sono stati letti nel quadro del convegno «Frammento/frammentario», organizzato dal Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica e coordinato da Louis Marin (Urbino, 15-18 luglio 1985).

l'ambito della trasformazione di scala, della miniaturizzazione e dell'ingrandimento della rappresentazione.

Da un po' di tempo circola, all'interno degli studi letterari o anche di aspetti più ampi della comunicazione, una distinzione tra frammento e dettaglio che sembra dire: mentre il frammento è un modo antico, archeologico, di vedere le cose — archeologico proprio nel senso che gli archeologi prendono un frammento, anche minimo di un tempio, una statua, un vaso ritrovati e con fiducia ricostruiscono l'intero sulla base di modelli o idee del tempio, della statua, del vaso che posseggono —, il dettaglio è invece collegato con un modo moderno di vedere le cose. Al pari di altre distinzioni venute di moda nell'ermeneutica contemporanea in anni recenti — come per esempio tra superficie e profondità, reticolo e rizoma, ricostruzione e interpretazione — quella tra frammento e dettaglio ha una sua indubbia utilità. Gli studiosi che l'hanno utilizzata — penso soprattutto a un saggio di Naomi Schorr intitolato *Le détail chez Freud* pubblicato in «Littérature» nel 1980 — hanno anche richiamato l'attenzione su una serie di fatti che sembrano indicare una netta preferenza per il dettaglio, rispetto al frammento, nel mondo della modernità. Il riferimento va anzitutto a Freud, ai suoi studi sulla vita quotidiana, nella quale certi dettagli marginali, che non vengono avvertiti immediatamente dalla coscienza, rivelano la presenza di turbamenti e inquietudini, esprimono il linguaggio segreto dell'inconscio. Altri riferimenti, messi avanti da altri studiosi, vanno al privilegiamento del dettaglio tipico di certi altri *media* della modernità, in particolare del cinema: funzione del dettaglio nel gioco di rapporti fra inquadrature e montaggio; uso del dettaglio in Orson Welles o in Hitchcock; procedimenti di ingrandimento che arrivano fino al *Blow-up* di Antonioni, ecc. Gli studiosi di letteratura hanno ricordato il ruolo del dettaglio in alcuni generi tipici della modernità, come il romanzo poliziesco o quello fantastico, o in romanzi della modernità come *Berlin Alexanderplatz* di Döblin o *U. S. A.* di Dos Passos. Fra gli storici in anni recenti non solo si è diffuso un grande interesse per la microstoria, che si presenta per l'appunto più come storia di dettagli che non di quadri generali e sintetici, ma si è anche aperta una grande discussione di metodo che ha posto al proprio centro la questione di dettaglio. In particolare lo storico italiano Carlo Ginzburg, con un saggio famoso intitolato *Spie*, richiamandosi al metodo dello storico dell'arte Morelli di stabilire le attribuzioni di un quadro sulla base di dettagli marginali e apparentemente insignificanti, ha caratterizzato il metodo dello storico moderno, in contrapposizione a quello dello storico classico, per l'abitudine a procedere per indizi, spie e dettagli anziché per tentativi di ricostruzione archeologica dell'insieme partendo da eventi e documenti frammentari.

Il primo testo che desidero sottoporre alla vostra attenzione è una poesia molto nota di Auden, un autore che i manuali considerano esponente tipico della «modernità». La poesia ha per soggetto un famoso quadro di Brueghel, *La caduta di Icaro* (un quadro che ha il merito singolare di aver ispirato anche altri poeti, come William Carlos Williams).

Ecco la poesia di Auden, seguita da una traduzione letterale:

About suffering they were never wrong,
The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place
While someone else is eating or opening a window or just walking dully away;
How, when the aged are reverently, passionately waiting
For the miraculous birth, there always must be
Children who did not specially want it to happen, skating
On a pond at the edge of the wood:
They never forgot
That even the dreadful martyrdom must run its course
Anyhow in a corner, some untidy spot
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse
Scratches its innocent behind on a tree.

In Brueghel's *Icarus*, for instance: how everything turns away
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may
Have heard the splash, the forsaken cry,
But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water; and the expensive delicate ship that must have seen
Something amazing, a boy falling out of the sky,
Had somewhere to get to and sailed calmly on.
1939-40

In tema di sofferenza, non si sbagliavano mai / i Vecchi Maestri: come intendevano bene / la sua posizione fra gli umani; come essa abbia luogo / mentre qualcun altro mangia o apre la finestra o semplicemente passeggia lento per di lì; / come, mentre i vecchi aspettano con reverenza e passione / la nascita miracolosa, ci debba sempre / essere qualche bambino che non desidera particolarmente che ciò avvenga, e pattina / su uno stagno ai margini del bosco: /non dimenticavano mai / che persino l'atroce martirio deve pur avere svolgimento / in qualche angolo, in un posto un po' disordinato / dove i cani continuano la loro vita da cani e il cavallo dell'aguzzino / si gratta l'innocente didietro contro un albero. // Nell'*Icaro* di Brueghel, per esempio: come ogni cosa volga le spalle / indolentemente al luogo del disastro; l'aratore forse / ha sentito il tonfo, il grido desolato, / ma per lui quel fallimento non aveva importanza; il sole splendeva / come era suo dovere sulle gambe bianche che sparivano nell'acqua / verde; e la nave costosa e delicata che deve aver visto / qualcosa di stupefacente, un ragazzo caduto dal cielo, / aveva un suo posto dove andare e continuò calma a veleggiare].

Il poeta è entrato nella galleria del Museo di Bruxelles e ha visto una serie di quadri di pittori fiamminghi. La sua attenzione è stata attirata

da un quadro famosissimo di Brueghel, *La caduta di Icaro*, e probabilmente da altri quadri dello stesso museo (come *Il censimento di Betlemme* dello stesso Brueghel o altri di altri pittori fiamminghi). Con la memoria deve aver pensato ad altri quadri di Brueghel o di altri pittori fiamminghi visti in vari musei europei (Vienna, per esempio), nei quali tutti si assiste ad avvenimenti della storia sacra, a crocefissioni, natività, scene di martirio dalla vita dei santi, su sfondi di vita quotidiana fiamminga, in piazze di città, accanto a stagni gelati, tra il fervore della vita degli artigiani o dei commercianti. In queste rappresentazioni di scene drammatiche della storia biblica o mitologica, c'è sempre una sovrabbondante presenza di particolari che sembrano attirare l'attenzione del pittore e dello spettatore molto di più della scena centrale: bambini che pattinano sul ghiaccio, gente che s'affaccia alle finestre, il cavallo del torturatore che si gratta il sedere contro un albero. Il grande avvenimento che fa parte della storia universale si svolge sullo sfondo di una storia molto particolare e concreta.

Faccio notare la data di questa poesia: 1930-40. È una poesia sulla sofferenza e sulla disattenzione del mondo al grande *splash* che sta per verificarsi, allo scoppio della guerra imminente. Il tono è personale e conversevole, come in gran parte della poesia moderna. Auden sembra voler dire che al mondo di oggi non c'è posto per i sentimenti, per le passioni sublimi, per gli impegni totali, per le grandi tragedie — nemmeno per la grande tragedia che sta per coinvolgere tutto il mondo. Vanno vissute, egli sembra dire, le tragedie, con distacco, con ironia. I vecchi maestri fiamminghi sapevano come prenderle. Il tono è quello della conversazione intellettuale e la lingua facilmente scende a toni di familiarità quotidiana. La grande tragedia di Icaro diventa uno *splash*. Il piglio è secco, allusivo, riflessivo. Tra una riflessione e l'altra ci sono salti logici. Parla qualcuno che sta camminando e pensando dentro le sale di un museo. Naturalmente è un fatto rilevante che il tema della riflessione sia offerto non da un fatto della realtà ma da un oggetto artistico, non da un momento di esperienza diretta ma da momenti di esperienza rappresentata, accumulata nel passato, che proprio per questo fa scattare improvvise rivelazioni. Queste sono affidate a una serie di particolari: i vecchi che aspettano, i bambini che pattinano, il cane, il cavallo, e così via.

Gli studiosi di Auden hanno presto trovato la fonte non solo figurativa di questa poesia, ma anche ideologica. In un passo di un'importante libro del 1930 dello storico inglese Sir Louis Namier, *England in the Age of the American Revolution*, il quadro di Brueghel è citato come esempio di «umorismo storico di altissimo livello»:

Nella *Caduta di Icaro* di Brueghel il vero senso della tragedia sta non tanto nel paio di gambe nude che spuntano ancora dall'acqua, quanto nella completa indifferenza di tutti gli spettatori potenziali; neanche il pescatore seduto sulla riva si accorge di ciò che è avvenuto.

Per Auden, quindi, come per Namier, il vero soggetto del quadro non è la tragedia di Icaro, ma l'indifferenza degli spettatori di fronte alla tragedia di Icaro.

Ma se ci concentriamo sulla lettura e l'interpretazione del quadro di Brueghel, e ci confrontiamo con la lunga e varia tradizione interpretativa di questo famosissimo dipinto, dobbiamo, credo, respingere sia la lettura di Namier sia la lettura di Auden. Diciamo che Auden, con la legittimità che è propria di ogni intervento poetico, legge in chiave moderna un quadro che, per quanto straordinariamente suggestivo, appartiene al mondo antico e tradizionale.

È vero, devo subito ammetterlo, che si tratta di un quadro difficile, addirittura enigmatico, le cui interpretazioni sono state molto numerose e largamente differenziate, molte anche arbitrarie e strampalate — rispetto alle quali la lettura condotta con sensibilità moderna da Namier o da Auden risulta tra le meno ingiustificate.

Non posso qui, naturalmente, entrare troppo particolareggiatamente nelle questioni relative all'interpretazione del quadro di Brueghel. Sento in ogni caso necessario riferirmi, anzitutto, a un libro abbastanza recente, che ha smosso notevolmente le acque della discussione critica attorno al tipo di rappresentazione artistica realizzata dalla tradizione pittorica del mondo fiammingo del Cinque e Seicento: *The Art of Describing* di S. Alpers (University of Chicago Press, 1983). La Alpers, che si propone di distinguere nettamente fra due modi contrapposti della rappresentazione figurativa, quello della tradizione italiana e quello della tradizione fiamminga, definisce per l'appunto il tipico modo rappresentativo fiammingo come «*a detailed view of a world seen*». Dei due elementi principali della definizione, quello che riguarda la rappresentazione fiamminga di un mondo «visto» (*seen*) è molto importante per la Alpers e a esso (alla visione, agli strumenti della visione, ai procedimenti della visione, ecc.) essa dedica gran parte dei capitoli del suo libro. All'elemento del «dettaglio» (*detail*) essa non dedica moltissimo spazio; si sofferma però su un elemento che con esso è collegato, quello della unitarietà della visione rappresentata in un quadro fiammingo. Secondo la Alpers, che si rifà in questo a una famosa e discussa definizione di Alberti, l'arte italiana aveva come scopo di rappresentare il mondo come visto attraverso una finestra, cioè ritagliato e organizzato dietro la superficie del quadro, con una prospettiva da scena teatrale. I fiamminghi invece

avevano come scopo quello di rappresentare, sulla superficie del quadro, il mondo così come lo vedevano, ricorrendo a tutti gli strumenti e i procedimenti della visione, per scoprire, concentrare, ritrovare e conoscere i tanti aspetti del mondo, con un'apertura e un'attenzione alla ricchezza dell'esperienza visiva assolutamente straordinarie. Quel che ne risultava di volta in volta era un microcosmo figurativo, fittissimo di particolari, incaricati di rappresentare la ricchezza e varietà visiva del mondo.

Se prendiamo brevemente in esame *La caduta di Icaro* di Brueghel, possiamo notare la grande quantità di oggetti rappresentati, distribuiti in un'ampia organizzazione spaziale del paesaggio. La scena è così complessa e così fitta di particolari, principali e secondari, che può richiamare alla mente le famose riserve di Michelangelo sull'arte olandese, espresse a Francisco de Hollanda, su cui si sofferma a lungo anche la Alpers:

> Nella Fiandra dipingono badando all'esattezza esterna, a cose che possono rallegrarti e di cui non puoi parlare male, come per esempio santi e profeti. Dipingono materiali e mattoni, l'erba verde dei prati, l'ombra degli alberi, e fiumi e ponti, che chiamano paesaggi, con molte figure da questo lato e molte da quest'altro. E tutto questo, benché piaccia ad alcuni, è fatto senza ragione o arte, senza simmetria o proporzione, senza scelta attenta o coraggio, infine senza sostanza o vigore.

In realtà nel quadro di Brueghel c'è una ben precisa organizzazione degli spazi e degli elementi rappresentati. L'intera scena è distinta in tre fasce, che sono viste da una prospettiva abbastanza elevata (son forse viste dalla prospettiva di Dedalo, che non compare tra i personaggi del quadro?). Una prima fascia, molto vicina, riguarda l'aratore che cammina (con uno strano passo di danza, quasi volesse sollevarsi, come il cavallo) e traccia dei solchi con l'aratro su un terreno argilloso, fra alberi e particolari del suo mondo agreste. C'è poi una seconda fascia, o piano di rappresentazione, dedicata al pastore, con il suo cane e le pecore, e il pastore guarda in alto, verso la sinistra del quadro (sta contemplando, o ha visto Dedalo per noi invisibile, o Icaro che peraltro è già caduto dietro di lui?). Su questo stesso piano ci sono un pescatore intento al suo lavoro, una pernice su un albero e, poco lontano dalla riva, le gambe di Icaro, illuminate dal sole e circondate dalle piume delle ali con cui ha tentato il folle volo. Su una terza fascia, o piano di rappresentazione, c'è la nave che sta ammainando le vele e raggiungendo il porto e ci sono, sfumando in lontananza, l'isola, le altre navi, la città e, più lontani, altre isole, città, monti e il sole.

A rendere interessante il nostro discorso, che è partito da un testo poetico per risalire al quadro che l'ha ispirato, devo aggiungere che, come

tutti sanno, a sua volta il quadro di Brueghel si ispirava a un famoso testo poetico: il racconto della caduta di Icaro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Ma Brueghel, del racconto ovidiano, ha mutato due particolari fondamentali: ha posto il sole non al centro del cielo, ma sulla linea dell'orizzonte (al tramonto, si presume, oppure all'alba), rendendo certo meno plausibile la fusione della cera delle ali, ma ottenendo un tipo di paesaggio molto suggestivo; ha tolto dalla scena uno dei personaggi principali, Dedalo. Esiste, per la verità, un'altra versione, o copia, di questo quadro, da taluni studiosi attribuita a Brueghel, da altri a altro pittore (si trova anch'essa a Bruxelles, nella collezione Van Buuren), nella quale il sole è allo zenith e in mezzo al cielo compare il personaggio di Dedalo, e il pastore guarda stupito quest'uomo che vola. In questa versione, molto narrata e molto drammatica, risulta ancor più chiaro che nessuno si è accorto dell'altro personaggio, caduto dal cielo e che sta scomparendo nel mare.

La versione del museo di Bruxelles, pittoricamente splendida, sembra priva di connotazioni psicologiche troppo facili e immediate. È difficile, in essa, leggere i gesti dei personaggi sulla base di una categoria psicologica dominante (l'indifferenza, lo stupore, il nascosto desiderio di volare, la follia). Ciascuno dei personaggi sembra immerso in un proprio mondo separato, e tenuto distinto dalla scansione dei piani prospettici che formano il paesaggio, e tuttavia tutta una rete sottile di rapporti e collegamenti è costruita, a raccordare piani e mondi separati, dal sistema dei colori, dall'incrocio delle linee prospettiche secondarie, dalla fitta trama delle foglie, delle onde, delle vele, tutte coinvolte in un sistema di luci, riflessi e trasparenze. Ma l'esistenza stessa di questa fitta trama di rapporti e corrispondenze mi pare che scarti una lettura allegorica (anziché psicologica e narrativa) del quadro. Certo gli interpreti hanno fatto notare tutta una fitta presenza di elementi emblematici che sembrano voler sottrarre i singoli personaggi e le singole scene del quadro alla storia mitologica di Icaro per riportarli alla sapienza etico-proverbiale della tradizione emblematica. L'aratore, per esempio, che sta tracciando i solchi, si sta muovendo in direzione di un punto dove si vede un particolare forse significativo: la testa di un uomo coricato. Facile il rinvio a un proverbio che dice: l'aratura non si ferma davanti a nulla, neppure davanti a un morto. Sulla roccia è appoggiato un sacco di sementi, e anche qui può soccorrere il proverbio che nessuna semente sulla roccia può dare frutto. Più bizzarro, accanto al serpente, il particolare della spada infilata in una borsa: secondo taluni interpreti questo atto innaturale starebbe a rappresentare la follia e sarebbe forse la spia dell'interferenza, nella scena mitologica ovidiana, di una storia umanistica nordica, quella della *Nave dei folli* (da collegare,

quindi, con il vascello del piano centrale del quadro). Il pastore che guarda verso l'alto, naturalmente, può essere attratto da un particolare narrativo della vicenda, ma può invece rappresentare, allegoricamente, la vita contemplativa, arcadica, diversa da quella attiva del pastore, da quella paziente del pescatore, da quella frenetica dei mercanti che si muovono sulle navi. E le pecore, tutte bianche a eccezione di una nera, rinviano anch'esse, se si vuole, a una tradizionale situazione proverbiale. E una forma allegorica sembra averla anche l'isola, che davanti è fortezza e dietro giardino. Si può, insomma, leggere in questo modo ogni dettaglio e riportarlo a frammenti di saggezza proverbiale o di significazione allegorica.

Ma una simile lettura e interpretazione del quadro a me sembra riduttiva e inutilmente frammentaria, e in contraddizione con la strategia rappresentativa con cui è costruito il complesso paesaggio. Se proprio si vuole insistere sull'autonomia di significato di molti di quei particolari, bisogna considerarli come parte di una concezione del mondo in cui i tanti singoli frammenti di esperienza e saggezza costituiscono un grande, vario, complesso microcosmo. Mi pare, però, che un quadro come questo di Brueghel, unico suo intervento su un tema prettamente mitologico, richieda un atteggiamento interpretativo assai più raffinato, capace di valorizzare e incrociare elementi di narrazione, di riflessione proverbiale, di rilettura ironica della storia, di puro piacere figurativo, di parodia e citazione, di molteplicità delle prospettive.

Un elemento non privo di importanza è fornito, inoltre, dalla pernice, che svolge il ruolo di incrociare fra loro due storie diverse e due miti ovidiani, collegati non con Icaro, ma con Dedalo, il grande personaggio assente dal quadro ma su esso incombente. Nella storia ovidiana, un nipote di Dedalo aveva cercato di strappare allo zio il segreto del volo e questi l'aveva per punizione trasformato in pernice. È curioso che nel quadro, assente Dedalo, la pernice guarda verso Icaro, mentre l'aratore, il pescatore e i marinai guardano ciascuno l'oggetto del loro lavoro e il pastore guarda verso l'alto, in atteggiamento meditativo.

Senza troppo indugiare oltre su questo quadro, vorrei solo dire che a me sembrano poco convincenti sia le interpretazioni troppo modernizzanti sia quelle troppo frammentizzanti. Né le une né le altre mi sembra che rendano giustizia al forte impegno conoscitivo che nel quadro di Brueghel si manifesta anche in termini di pura figuratività: la disposizione delle superfici e degli spazi, i colori, la straordinaria luminosità, la fantasmagoria della città e della montagna sullo sfondo. Se proprio si vuole cercare un ordine, in tanto dispiegamento di elementi e particolari, andrà trovato in un rapporto fra le storie mitologiche che si svolgo-

no, in modo estraniato, nei primi piani del quadro e lasciano una traccia luminosa nelle gambe di Icaro che scompaiono nel verde del mare e ancor più in quelle piume che volano al centro del quadro, e l'ampia fenomenologia della vita e delle attività umane che si distribuiscono su tutti i piani del quadro: e il fatto che la pastorizia e la pesca abbiano in qualche modo una collocazione mediana tra l'attività agricola e quella mercantile sembrano rinviare più che a fatti allegorici o proverbiali a strutture profonde della vita economica e sociale del mondo fiammingo.

Dopo aver messo alla prova su due testi esemplari la distinzione tra frammento e dettagli, vorrei ora brevemente dare una esemplificazione, sia pur rapida, della presenza del dettaglio nella letteratura moderna.

Credo però, prima di continuare, che sia doveroso, anche se mi trovo a parlare in un convegno di semiotica, fare omaggio ad alcuni concetti sociologici — come quelli di «alienazione» e «reificazione» — e ad alcuni dei pensatori che li hanno elaborati e utilizzati — come Rousseau, Hegel, Marx, Nietzsche —, perché ritengo che non si possa andare troppo avanti nella discussione sulla presenza del dettaglio nella letteratura, nell'immaginario e nei modelli culturali della modernità senza ricordare i fenomeni della decentralizzazione dell'uomo rispetto al mondo (alienazione) e della problematizzazione del suo rapporto con la realtà (reificazione). Invece di citare, in proposito, testi che tutti conosciamo e che sono stati così abusati da perdere molta efficacia per il nostro lavoro, ritengo opportuno ricordare una frase di Schiller, molto nota anch'essa, ma più che altre pertinente a questo discorso. La si legge in un passo di *Dell'educazione estetica dell'uomo* (1795):

> Eternamente legato solo ad un piccolo frammento del tutto, l'uomo stesso si forma solo come frammento e non avendo mai altro nell'orecchio che il monotono rumore della ruota ch'egli gira, non sviluppa mai l'armonia del suo essere, e invece di esprimere nella sua natura l'umanità, diventa soltanto una copia della sua occupazione, della sua scienza.

L'uomo, dice Schiller con una forte percezione dei mutamenti in atto alle soglie della modernità, ha perso la posizione di un tempo, in cui era un frammento di un cosmo organizzato e ordinato, e si trova decentrato, ridotto a dettaglio del mondo, a copia del suo solo agire, a essere alienato.

Data questa nuova situazione sociologica, ci si può chiedere come il mondo dell'immaginario e quello delle scritture ha avvertito il mutamento profondo, come l'ha registrato. Va anzitutto ricordata, nella grande letteratura romantica e realistica dell'Ottocento, la faticosa ricer-

ca per riconquistare, attraverso l'accumulo dei dettagli, secondo o un'ingenua fiducia ottimistica o più probabilmente una falsa coscienza, e tanti modi e momenti della rappresentazione, una realtà multiforme e sfuggente, un'unità perduta. L'operazione, che è stata definita da uno dei tanti scrittori realisti del secolo, «l'osservazione delle piccole cose», è stata in genere motivata non dal compiacimento per il piccolo, ma dalla speranza che le cose piccole, con il loro numero stesso e la loro sovrabbondanza, dessero la possibilità di raggiungere le grandi. Era, in fondo, una concezione del dettaglio come frammento: mettiamoci a descrivere tante piccole cose, buttiamoci a fare cicli di romanzi pieni di particolari e frammenti di realtà: forse così recupereremo un mondo epico, grandioso, unitario.

Non è un caso, d'altra parte, che direttamente accanto al grande sviluppo dell'interesse per le piccole cose da parte della mimesi realistica sia nato subito, come alternativa, l'interesse per il dettaglio come elemento di messa in crisi della totalità — alludo allo sviluppo, accanto alla letteratura realistica, di quella fantastica, la quale, prima ancora di quella poliziesca (e E. A. Poe ha svolto la funzione di tramite e collegamento fra le due esperienze), ha privilegiato il dettaglio con sensibilità se non proprio moderna, certo premoderna. Cosicché accanto a Balzac, o ai modi molto più ambigui di riferimento al dettaglio di un Flaubert, di un Maupassant, di un Tolstoj o, sul versante lirico e del *poème en prose*, di un Baudelaire, vediamo nascere sin dai primi anni dell'Ottocento un tipo di scrittura (cui non saranno alieni gli stessi Balzac, Maupassant e Tolstoj) in cui il dettaglio è totalmente estraniato, decentrato rispetto alla storia, caricato di un significato alternativo e perturbante. Nel mondo della quotidianità si insinuano spine, uncini, ricordi, frammenti di sogni, oggetti mediatori che portano nel nostro mondo la presenza inquietante di altri mondi. In questo tipo di scritture il narratore e il lettore sono incoraggiati ad avvertire certe improvvise presenze, certi dettagli che si collocano in un luogo marginale, in un *corner* direbbe Auden, e sono portatori di significati perturbanti.

Tra queste due situazioni estreme, che esprimono fin dall'inizio una concezione dimidiata del mondo — da una parte la volontà quasi disperata, eroica, di ricostruire il mondo attraverso i dettagli, e dall'altra parte la volontà più critica e moderna di occultare un dettaglio dandogli una qualità e un significato superiori a quello di tutti gli altri elementi dell'insieme — si dispiega una fenomenologia estremamente ampia, che qui possiamo solo ricordare in rapida carrellata.

Pensiamo a esempio alla straordinaria ricchezza, al trionfo dei dettagli che sono caratteristici delle scritture impressioniste (e in particolare di

quelle che vengono di solito descritte come esempi di «frammentismo»). Pensiamo a certi procedimenti di messa in crisi della richezza impressionistica dei dettagli attraverso una loro degradazione ironica, come avviene nel mondo della poesia di Gozzano o dei «crepuscolari», nella quale la qualità degradata dei dettagli si contrappone volutamente alla sublimazione estetistica dei dettagli che è propria della poesia e della prosa di d'Annunzio. Sono tutte forme che, benché di segno diverso, si mantengono dentro il grande solco delle pratiche della scrittura realistica o mimetica, tendendo pian piano, dall'interno, a scavarla e svuotarla di ogni significato trionfale.

Pensiamo poi all'esaltazione straordinaria, caotica, dei dettagli che si ha col futurismo; e specialmente con quei testi del futurismo che cercano, in uno stato di esaltazione e di ebbrezza, di catturare il movimento e la varietà della vita delle grandi città, con un significativo rovesciamento del sistema di valori imposto dalla poesia realistica o presimbolistica di un Baudelaire: anziché la ricchezza dei dettagli della vita cittadina come dispersione, come annullamento dell'uomo, nei futuristi si ha l'esaltazione, la frenesia per la ricchezza dei colori, degli oggetti, delle cose che fanno parte del panorama cittadino.

L'operazione più interessante mi sembra però quella tentata dai simbolisti, del recupero estremo del dettaglio. Porrei questa esperienza alla frontiera dell'atteggiamento diciamo così antico, archeologico, prima che si imponga decisamente l'atteggiamento nuovo, moderno. In questa esperienza si ha l'ultimo sforzo, eroico, di affidare alla parola, alla poesia, il recupero di quell'unità e di quell'armonia perdute di cui parlava Schiller. Il recupero si ottiene proprio andando a cercare quell'antica armonia nelle cose, negli oggetti, nei dettagli.

Posso citare in proposito un passo famosissimo di Proust, dal *Contre Sainte-Beuve*:

> Mi ricordo che, durante un viaggio, dalla finestra di un vagone mi sforzavo di estrarre impressioni dal paesaggio che passava davanti a me. Scrivevo ogni cosa, vedendo passare il piccolo camposanto di campagna: notavo delle strisce luminose del sole sulle piante, o i fiori sulla strada simili a quelli del *Lys dans la vallée*. Più tardi, tentai più volte, ripensando a quegli alberi rigati di luce, a quel piccolo cimitero di campagna, di rievocare quella giornata, intendo dire quella giornata *stessa*, e non il suo freddo fantasma. Non ci riuscii mai, e disperavo di riuscirvi, quando, l'altro giorno, facendo colazione, lasciai cadere il cucchiaio sul piatto. Si produsse allora un suono identico a quello prodotto dal martello dei ferrovieri che battevano quel giorno sulle ruote del treno, nelle fermate. E, nello stesso minuto, rivisse per me l'ora bruciante e accecata in cui quel rumore era risonato per me, e tutta quella giornata nella sua poesia, da cui restavano esclusi soltanto, acquisiti dall'osservazione volontaria e perduti per la risurrezione poetica, il camposanto del villaggio, gli alberi rigati di luce e i fiori balzacchiani della strada.

La pagina, forse più di quella notissima della *Recherche* sulla *madelaine*, rappresenta molto bene il momento della ricerca disperata di un dettaglio, di un momento dell'esperienza passata. Si tratta di una scena di paesaggio, probabilmente normanno, ma forse potremmo dire fiammingo (nel senso della Alpers): un cimitero visto una volta dall'autore dal treno che viene improvvisamente riportato alla vita, dopo tanti tentativi inutili di riattivare coscientemente il ricordo. Il recupero è affidato alla memoria involontaria, a una pura corrispondenza fonica, al fatto che una mattina, preparandosi a fare colazione, il suono del cucchiaio sul piatto ha rievocato alla mente dell'autore il suono dei martelli dei ferrovieri contro le ruote del treno. Il dettaglio recuperato viene simbolizzato, diventa momento di significazione straordinario. La poesia, la scrittura hanno per l'appunto lo scopo di riconquistare, recuperare quel significato perduto.

Rientra nella stessa area della ricerca simbolica di un'armonia perduta del mondo e delle cose un altro testo, la *Lettera a Lord Chandos* (1902) di Hugo von Hofmannsthal. In un passo come il seguente si può veder bene come il dettaglio abbia un ruolo centrale nella strategia della scrittura di un testo come questo:

Cosa avrebbe a che fare con la compassione, con una comprensibile umana associazione di idee, il fatto che un'altra sera mi capiti di trovare sotto un noce un innaffiatoio pieno a metà dimenticato da un garzone giardiniere, e questo insetto che remiga sullo specchio di quest'acqua da una sponda oscura all'altra, che questo insieme di cose insignificanti mi trapassi di un fremito per la presenza dell'infinito, mi faccia rabbrividire dalle radici dei capelli fino al midollo, così che dovrei uscire in parole di cui io so che, se le trovassi, richiamerebbero sulla terra quei cherubini, ai quali non credo; e che poi mi allontani in silenzio e, dopo settimane, avvertendo la presenza di quel noce, sia titubante a rivolgergli uno sguardo turbato, non volendo disperdere la sensazione del meraviglioso che tuttora spira attorno a quel tronco e fugare le presenze soprannaturali che continuano ad aleggiare tra i cespugli vicini. In tali momenti una qualsiasi creatura insignificante, un cane, un topo, un insetto, un melo intristito, una carrareccia che si snoda sulla collina, una pietra muscosa vengono a significare per me assai più dell'amante più bella e generosa nella più felice delle notti. Queste creature mute, talvolta inanimate si levano verso di me con una tale pienezza, una tale presenza d'amore, che il mio occhio letificato non riesce a scorgere dattorno nulla che sia morto. Mi pare che tutto, tutto quello che c'è, tutto di cui mi sovviene, tutto quanto sfiorano i miei più confusi pensieri, sia qualche cosa. Anche la pesantezza, la strana ottusità del mio cervello mi appare come una qualche cosa. Sento dentro di me e attorno a me una solleticante infinita rispondenza, e tra gli elementi che si contrappongono nel gioco non v'è alcuno in cui non sarei in condizione di trasfondermi. Mi sembra allora che il mio corpo sia fatto di pure cifre, che mi rivelano il segreto di ogni cosa. O che potremmo entrare in un nuovo, significante rapporto con tutto il creato, se cominciassimo a pensare col cuore. Ma quando questo strano incantamento mi abbandona, non sono capace di parlarne, e non saprei spiegare con parole sensate in cosa sia consistita questa armonia che compenetra me e il mondo intero e in

qual modo mi si sia palesata, esattamente come non potrei precisare i moti delle mie viscere e i sussulti del mio sangue.

Una serie di dettagli attirano l'autore, sembrano aiutarlo a uscire da uno stato di totale aridità, impotenza. L'autore della lettera si sente nella situazione di chi crede di non poter più rappresentare il mondo con le parole: la lingua non è più in grado di rimetterci in rapporto con la realtà. A questo punto gli cade l'occhio su una serie di dettagli oggettuali: la mente li ingrandisce; sono un innaffiatoio, un erpice abbandonato al suolo, un cane al sole, un cimitero (come nel caso di Proust), uno storpio, una casetta di contadini. La rivelazione del mondo prende la forma della compassione — che è tema centrale nella poesia moderna, così come il tema della sofferenza del mondo e delle cose, e della possibilità per gli uomini di vivere dentro il mondo delle cose e di capirlo. La ricerca si spinge nella direzione della totale oggettualità, della ricerca di cose che parlino, visto che le parole non riescono più a dire niente.

Questo è, direi, il tentativo estremo di mantenere, o recuperare nel dettaglio un mondo totalizzante e unitario. Siamo al discrimine fra due modi di fare letteratura, fra due mondi: un mondo sotto la specie del frammento e un mondo sotto la specie del dettaglio. E su questo discrimine si colloca l'esperienza espressionista, in arte e in letteratura. Da una parte c'è, in questa letteratura, una continuità, una permanenza, delle esperienze fatte dall'impressionismo o dal simbolismo. Dall'altra parte c'è qualcosa di nuovo, che è spesso affidato proprio a un dettaglio, attraverso il quale si rivelano momenti di lacerazione, inspiegabili, irrecuperabili, in un certo senso indicibili, che esprimono in modo assoluto l'esperienza dello schock, dell'urlo, della ferita non marginabile. Fra le tante pagine che potrei ricordare, forse una delle più tipiche e significative occorre nel *Mio Carso* (1911) di Slataper, che è una tipica scrittura mistica, in parte impressionistica, in parte espressionistica. È la pagina in cui viene rievocato dalla memoria un momento dell'adolescenza, nei giorni della vendemmia, e il bacio che Vila, la ragazza contadina, ha dato d'improvviso al piccolo Scipio. Improvvisamente, nella scrittura, il ricordo del bacio di Vila scatena un altro dettaglio, che interrompe totalmente lo scorrere del ricordo e della narrazione, cambia i tempi verbali, introduce tutt'altra dimensione temporale.

Io dissi: — Vila — a bassa voce, meravigliato.
Nella cantina gli uomini zappavano ritmicamente, il padron di casa beveva, la gatta si leccava il pelo intriso.
Mi sedetti contento per terra. Correvo per una lunga strada piena di sole. Correvo, correvo.
Quando il sole è alto nel luglio, correndo nei prati l'uomo si ferma perché il respiro

è pieno d'un veleno e d'un calore così dolci e forti ch'egli deve sdraiarsi nel sole e dormire. Chiude gli occhi, e le palpebre gli fiammeggiano come cielo infuocato, e da tutte le parti s'alzano vampate immense barcollanti d'albero in albero. L'aria trema inquieta nell'arsura.
Ma m'alzai furioso e corsi in campagna gridando come un falco ch'abbia lasciato per la prima volta il suo nido.

Si tratta di un dettaglio ingrandito, un *blow-up* espressionista di un'immagine dell'autore da grande nel sole. Il bacio ha scatenato l'energia erotica e questa ha portato alla luce un dettaglio totalmente fuori luogo, fuori tempo: per poche righe il lettore è sbalzato in un altro mondo, quello del ragazzo quasi adulto; poi si torna al momento della vendemmia.

Siamo, con questo, vicini alla nascita della modernità, di un nuovo modo di rappresentazione del mondo. Quali sono, detti molto schematicamente, i modi in cui viene montato il dettaglio nella letteratura moderna? Quello che lo caratterizza è la trasformazione in elemento disparato ed eccentrico, che non consente la ricostruzione di nessuna totalità. Non è un caso che gran parte delle scritture della modernità affidano il montaggio dei tanti elementi disparati che le costituiscono a un elemento esterno, a una struttura di supporto che è dichiaratamente estranea al mondo rappresentato, appartiene ad altro piano. Questo ha lo scopo di liberare la rappresentazione dalla necessità di spiegare discorsivamente o narrativamente il rapporto fra i singoli frammenti o dettagli della rappresentazione. La volontà di ricorrere a un elemento di montaggio, a un telaio, si vede benissimo anche nella poesia di Auden che abbiamo commentato. Per rappresentare la situazione di vita, esperienza e percezione della modernità, Auden ricorre al supporto figurativo di un vecchio maestro. Lo stesso fa Joyce nell'*Ulysses*, prendendo come supporto per rappresentare le esperienze frammentate della giornata di Mister Bloom nientemeno che la vecchia storia omerica del viaggio di Ulisse: un'opera letteraria dell'antichità, una storia mitologica, diventa il supporto intertestuale, letterario, per esplorare le esperienze della modernità. Potrei citare molti altri casi (di Eliot, Broch, Montale, e tanti altri). L'intertestualità e la riscrittura sono procedure tipiche della letteratura moderna.

Ma voglio, per chiudere, darvi un altro esempio, forse meno evidente, forse discutibile. Mi riferisco a *Il grande Gatsby* di Fitzgerald. Perché sentiamo questo romanzo come opera della modernità, quando ha, a prima vista, tutte le caratteristiche del romanzo tradizionale e come un romanzo tradizionale si può tranquillamente leggerlo?

Proviamo a leggere un po' attentamente *Gatsby* e ci accorgeremo della

straordinaria importanza che in esso hanno alcuni dettagli, molto più importanti della vicenda narrata: un dramma, un problema di coppie, di triangoli amorosi, di ascesa sociale, e così via. Nel romanzo, come sapete, c'è un narratore-personaggio o testimone, che non è fra i protagonisti della vicenda ma segue attentamente il suo dipanarsi. Potrei leggervi la pagina in cui il narratore presenta se stesso nella citta di New York, recuperando alcuni elementi tipici della modernità (già anticipati da Baudelaire in testi come *A une passante*): il narratore osserva i movimenti della folla, le coppie che si formano e salgono sui tassì, intravede una bellezza femminile che gli passa accanto e immagina paradisi nati da questo incontro che la vita anonima e frenetica della città rende impossibile.

Ancora più interessanti, forse, sono alcuni dettagli del paesaggio in cui si svolge il romanzo, muovendosi fra l'isola di Long Island e New York. La caduta di Gatsby, potremmo così definirla pensando alla caduta di Icaro, ha come sfondo il paesaggio della baia : un paesaggio moralizzato di natura non diversa da quello di Brueghel. I critici hanno attirato l'attenzione su alcuni particolari del paesaggio: i due *Eggs*, cioè le due montagne a forma di uovo che chiudono la baia e rappresentano le due comunità fra cui si svolge la vicenda: da una parte quella dove abita il narratore, fra i nuovi ricchi, appena approdati nella località alla moda; dall'altra parte i ricchissimi, quelli veri, che stanno, come Gatsby, a West Egg. Coloro che vivono a East Egg sono, tutto sommato, spettatori, contemplatori della ricchezza accecante. Fra questi luoghi si mette in movimento la simbologia del romanzo: il faro verde che si accende nella notte, e così via. Fra le due colline si stende, in una specie di terra di nessuno, di semplice transito per chi va in città, un paesaggio desolato (l'espressione *Wasteland* ricorre esplicitamente nel romanzo). Qui, a metà strada fra i luoghi dello splendore, del successo e del *romance*, si svolgerà la tragedia. Qui vengono deposte le ceneri della città; qui vive l'amante del marito di Daisy, qui avverrà l'incidente con l'automobile di Gatsby. La rappresentazione di questo luogo è caratterizzata da alcuni dettagli significativi e il più significativo è quello di un cartellone pubblicitario che domina la *Wasteland*. Raffigura un paio di occhiali enormi, ingranditi, che son visti da tutti coloro che passano. I più, provenendo dalle ricche case di West Egg diretti a New York passano senza vedere la desolazione ma son visti dai grandi occhi del dottor Ecklesberg, oculista.

È abbastanza frequente trovare, tra i critici di Fitzgerald, quelli impegnati a cercare interpretazioni simboliche delle due colline, degli occhiali, del nome del dottore, ecc. Un fondamento a simili interpretazioni c'è: come si sa, Fitzgerald si era formato sulla letteratura simbolista, e

su quella romantica, da Keats in avanti. E tuttavia a me sembra sbagliato leggere quei dettagli in chiave simbolista, cercando di recuperare, attraverso di essi, la visione unitaria di un mondo. È legittimo fare questo, forse, in un testo come quello di Brueghel; non per la rappresentazione della vita moderna in *Gatsby*. Il montaggio dei particolari e dei dettagli che sono disseminati nel romanzo trova l'unica vera sua grande spiegazione nella pagina finale, in cui il narratore-testimone, che ha conosciuto Gatsby e vicino a lui ha vissuto la sua esperienza disperata e schoccante, a un certo punto, nelle luci della sera, vede scomparire quel mondo — le due colline, gli occhiali del dottore, la villa di Gatsby, il faro — e rivede quel luogo com'era prima che arrivassero i primi colonizzatori. Egli cerca in una struttura antica, in un supporto in qualche modo mitico, archeologico, la spiegazione del montaggio di tutti quei frammenti di vita disparati e disperati. Questa, detto molto schematicamente e senza scoprire nulla di originale, è la chiave per una possibile lettura moderna di un tipico testo della modernità.

Università di Genova

Remo Ceserani

*NOTA BIBLIOGRAFICA*

Sul testo di Auden, oltre a studi monografici (come M.K. Spears, *The Poetry of W.H. Auden. The disenchanted Island*, New York University Press, 1963 e J. Replogle *Auden's Poetry*, Seattle, Univ. of Washington Press, 1969) e a studi generali sulla poesia moderna, si possono vedere alcuni contributi specifici in rivista: R. Roth, *The Sophistication of W.H. Auden. A Sketch in Longinian Method*, in «Modern Philology», Febr. 1951, pp. 193-204; M. Bluestone Jr., *The Iconographic Sources of Auden's «Musée des Beaux Arts»*, in «Modern Language Notes», april 1961, pp. 331-336; V.M. Hyde, *The Pastoral Formula of W.H. Auden and Piero di Cosimo*, in «Contemporary Literature», 1973, pp. 332-346; R.F. Wilson, *The Person and the Poem: Irony in Auden's «Musée des Beaux Arts»*, in «Studies in Contemporary Satire», 1976, pp. 1-8.

Sul quadro di Brueghel, oltre agli studi classici di Friedländer, Ch. de Tolnay, F. Grossmann, Dasnoy, Klein, Roberts-Jones, Claessens e Rousseau, segnalo l'utile monografia, tutta dedicata al quadro di Bruxelles, di Ph. Roberts-Jones, *Brueghel. La Chute d'Icare*, Fribourg, Office du Livre, 1974.

## 2. IL «FRAMMENTO» COME PRINCIPIO COSTRUTTIVO DEL TESTO ALCUNI ESEMPI DELLA LETTERATURA RUSSA

È opportuno subito osservare che in Russia ogni esperimento e quindi anche i generi letterari risentono, in senso molto generale, di una duplice esperienza, quella autoctona e quella più lontana, dovuta al contatto con il mondo, diciamo così, occidentale. Nel '700 e nell' '800 i generi letterari russi si sono instaurati sempre in funzione di una adesione (anche critica) o differenziazione nei confronti dei modelli europei e ogni scelta letteraria è sempre stata qualcosa di molto complesso e complicato, ma soprattutto sostanzialmente diverso. Si pensi ad esempio alle categorie ormai chiare e inequivocabili di «classicismo» e «romanticismo», che nella concezione letteraria russa vogliono indicare spesso fatti molti diversi dai modelli europei, o che comunque con essi non coincidono completamente. A questo proposito è interessante ricordare il caso delle difficoltà insite nella definizione dei due termini «racconto» e «romanzo», soprattutto se si pensa a tanta parte della narrativa russa e alla preponderanza che hanno in essa gli intrecci «aperti», o comunque gli intrecci con inserti di tipo non del tutto tradizionale, quali digressioni, descrizioni, riflessioni filosofiche.

«... È difficile stabilire che cosa siano *Le anime morte*; è difficile attribuire quest'opera a un determinato genere. *Guerra e pace* di Tolstoj ... può essere chiamato romanzo solo perché urta contro le leggi del romanzo» [1]. Del resto, quando Tolstoj scrisse *Anna Karenina* sostenne esplicitamente che voleva scrivere un romanzo nell'accezione corrente del termine, vale a dire un romanzo totalmente svincolato dalle norme della tradizione narrativa russa, indubbiamente meno rispettosa dei canoni, appunto i generi, e comunque caratterizzata da una diversa concezione della forma letteraria. A proposito di *Guerra e pace* Tolstoj stesso scrive: «Noi russi non sappiamo scrivere romanzi nel senso in cui tale genere di composizioni è inteso ... *Guerra e pace*, non è un romanzo, ancor meno un poema, meno che mai una cronica storica» [2]. E ancora, su un piano più generale: «La storia della letteratura russa da Puškin in poi, non solo presenta molti esempi che si discostano dalle forme seguite dalle letterature europee, ma non fornisce un solo esempio del contrario» [3].

Ma se il paragone con i modelli europei risulta di una certa utilità per quel che riguarda taluni generi, diciamo pure più tradizionali, come l'«ode», l'«elegia», ecc., per quel che riguarda invece il «frammento», che non esitiamo a definire una forma, per quanto eccentrica, della pratica letteraria, la questione del rapporto eventuale con i modelli occidentali non è di primaria importanza. Questo possiamo affermare in virtù della

consapevolezza che nella storia della letteratura russa il «frammento» ha una sua matrice profondamente autoctona e indipendente da altre esperienze letterarie. Per essere inteso, esso va inquadrato nel sistema letterario russo, perché è in questo che il «frammento» trova la sua giustificazione storica ed anche teorica. Limitando la nostra analisi al periodo moderno, iniziando cioè dal secolo scorso, si può osservare che il ricorso al genere del «frammento» è una prassi assai diffusa nella letteratura russa (Žukovskij, Batjuškov, Puškin, Tjutčev, Fet (il canonizzatore della forma del «frammento»)); il «frammento» nella tradizione russa ha una sua precisa collocazione non solo a livello sperimentale, ma anche teorico. Ma ciò che maggiormente interessa, non è tanto il fatto in se stesso che siano stati scritti «frammenti», quanto che l'utilizzo di una tale «forma» costituisce la testimonianza, da parte dello scrittore, di una presa di coscienza della *forma* in senso assoluto; la novità della "piccola forma" frammentaria, come nel caso della produzione lirica, sta inoltre nel fatto che essa favorisce una presa di coscienza della mobilità delle forme letterarie; questo, sia in senso generale, sia relativamente agli autori che prenderemo in considerazione.

Ora, qualsiasi tipo di osservazione si voglia fare a proposito del «frammento», è difficile prescindere, almeno per ciò che concerne la letteratura russa, dalla più vasta questione del *genere* letterario, della evoluzione e dell'avvicendarsi delle forme. I legami che il «frammento» ha con i generi letterari sono assai stretti per molte letterature, ma nel caso di quella russa, essi presentano un carattere di particolare evidenza. Se volessimo domandarci che cos'è un «frammento», potremmo rispondere in vari modi a seconda dell'esperienza letteraria o della teoria ad essa sottesa, ma è indubbio che la nostra risposta varierà a seconda della nostra concezione dei generi letterari. I generi, intesi come sistemi letterari, variano nella coscienza del lettore poiché non rappresentando un sistema statico, bensì dinamico, essi vengono costantemente riferiti, in rapporto dialettico, ai generi che li precedono nella letteratura.

Al riguardo, i contributi di Šklovskij (si veda la teoria della «canonizzazione») [4] e di Tynjanov sono stati particolarmente chiarificatori e definitivi. «In epoca di decomposizione — scrive Tynjanov — di un qualche genere, esso si trasferisce dal centro alla periferia, e al suo posto affluisce, dalle inezie della produzione letteraria, dagli angoli più nascosti, dalle pieghe più remote, un fenomeno nuovo» [5]. Ora, questo sistema dinamico coinvolge ogni sfera ed è impossibile darne una definizione statica e definitiva. «Il genere si sposta; — continua Tynjanov — di fronte ci sta la linea spezzata e non la linea retta della sua evoluzione che si attua proprio a spese dei tratti fondamentali del genere... Il genere non è un sistema permanente e immobile; interessante notare

come oscilli il concetto di genere quando davanti a noi ci sia un brano, un frammento. Un brano di poema può essere sentito come brano di *poema*, quindi come poema; ma può essere sentito anche come *brano*, cioè un frammento può essere compreso come genere. Questo senso del genere non dipende dall'arbitrio di chi lo percepisce, ma dal predominio o in generale, dalla presenza di questo o di quel genere: nel secolo XVIII un brano sarà un frammento, al tempo di Puškin, un poema. È interessante che le funzioni di tutti i mezzi e i procedimenti stilistici si trovino in dipendenza della definizione di genere: nel poema esse divergeranno da quelli del *brano*» [6].

Il poema romantico russo del primo ottocento (Lermontov, Puškin, Baratynskij, Kozlov etc.) è un genere di particolare interesse per quel che riguarda la struttura frammentaria della composizione poetica. In essa il fattore compositivo di maggior rilievo erano le «digressioni» [*otstuplenija*] tematiche, che, come vedremo, costituiscono parte fondamentale della struttura del testo. In questo periodo possiamo parlare di una vera e propria poetica del «frammento». «Lo scheletro del poema romantico, scrive Tomaševskij, è una *fabula* esposta in modo slegato "frammentario", interrotta da descrizioni lirico-emotive. Lo spostamento temporale, l'incompiutezza, le "incongruenze" della *fabula*, che vanno integrate con la fantasia (si vedano le strofe omesse di Puškin), caratterizzano la struttura dell'intreccio del poema romantico» [7]. Interessante osservare che anche le composizioni più moderne in forma di poema, quelle di Pasternak e di Tichonov tendono alla attenuazione della *fabula*, alla frammentarietà e alla elaborazione lirica. Sempre in rapporto al problema del genere e quindi a quello della «forma» letteraria, vorremmo ricollegarci alla spiegazione che Tynjanov fornisce dell'impiego della forma frammentaria nell'ambito del sistema evolutivo a fasi contrastanti della letteratura. Nella concezione della letteratura come sistema dinamico anche la "piccola forma" trova la sua collocazione in funzione del sistema in cui alcuni fatti letterari si evolvono e poi vengono sostituiti con altri.

Se è vero che il «frammento», fra le sue varie e complesse significazioni, ha quella di essere un documento del modo in cui varia o può variare il *genere* (letterario), di questo abbiamo conferma nell'opera di Fëdor Ivanovič Tjutčev. «Le forme monumentali del secolo XVIII si sono disgregate: il prodotto di tale disgregazione è il frammento tjutčeviano» [8]. Secondo noi dopo le mirabili pagine scritte da Tynjanov sul rapporto di Tjutčev con il «frammento» o con la «frammentarietà» è probabile che non si possa aggiungere nulla di nuovo. Pertanto è alla sua opera che faremo continuamente ricorso assumendola come punto di riferimento fondamentale per la nostra rapida indagine. L'argomento

è particolarmente delicato, perché la dimostrazione di come la frammentarietà sia un principio costruttivo del testo poetico, soprattutto nel caso di Tjutčev, finisce per coinvolgere questioni di carattere più generale, legate soprattutto alla problematica dei generi, che è quanto dire delle leggi che presiedono alla trasformazione della forma, visto che i generi, come ogni altro fatto nella letteratura, si modificano o tendono a modificarsi.

Durante tutto il secolo XVIII (almeno fino al 1770-80) aveva predominato il genere alto, la forma monumentale, la lirica grandiosa (ode, poema, epistola etc.); prima l'ode oratoria di Lomonosov, poi quella di Deržavin in cui già compaiono elementi comici. Questo genere *egemone*, o dominante, subendo un processo di automatizzazione, di banalizzazione, slitta verso una deformazione in cui compare un diverso principio costruttivo che fa del «materiale» un insieme meno organico in cui compaiono elementi disgreganti e corrompenti (è in questa fase che si manifesta ad esempio, l'interesse per la frase e per i generi minori che soppiantano l'ode di stile alto). La «parola poetica» stessa acquista una dimensione più intima, più sfumata. In opposizione allo stile oratorio insorge un nuovo gusto per la romanza, la canzone e per forme poetiche brevi.

È in questo complicato e complesso lavorio sulla forma (che aveva già caratterizzato il '700 e che continua anche dopo, sia pure in una diversa direzione), che si inserisce l'opera poetica di Tjutčev con la sua lirica fatta di brevi, a volte brevissime poesie, quasi frammenti. Di fronte all'estensione monumentale delle opere del genere dominante, lo scrittore Tjutčev devia; egli avverte, e ha coscienza di una forma incompiuta, incompleta, frammentaria, breve. Il «frammento» acquista una sempre maggiore importanza fino a divenire un mezzo di costruzione, un principio artistico. La poesia di Tjutčev è nata, è vero, dall'esperienza poetica del XVIII secolo ed è impensabile senza l'esperienza di Derzavin, ma nello stesso tempo Tjutčev ne dissolve la forma monumentale. Tjutčev, insomma rappresenta la dissoluzione limite delle forme monumentali di cui però rimane pur sempre una qualche traccia. La forma monumentale si restringe e viene ridotta ai minimi termini. «È come se le forme grandiose di Deržavin — scrive Tynjanov — siano state sottoposte ad una lente che rimpicciolisce; l'ode diviene microscopica, la sua forza è concentrata in un piccolo spazio. *Videnie* [Visione], *Sny* [I sogni], *Ciceron* sono appunto delle odi microscopiche . . .. La sua lirica abitua allo stile monumentale in piccole forme» [9].

Ma tralasciando, ora, il rapporto del «frammento» con il genere, sul cui sfondo solamente il «frammento» può essere compreso, vorremmo sot-

tolineare il valore della piccola lirica, del «frammento» in se stesso, dal punto di vista della costruzione. La piccola forma lirica, tipica della sensibilità romantica (come ha dimostrato e canonizzato Heine) ha, anche nel caso di Tjutčev, una forza emotiva maggiore, dovuta forse alla minore estensione del testo. Quasi scritti d'occasione, le brevi poesie di Tjutčev lasciano una traccia straordinaria nella memoria del lettore. Le brevi composizioni tjutčeviane sono però frammenti compiuti; non sono il mezzo di costruzione del «non finito» puškiniano, bensì un principio di organizzazione formale di una struttura finita. Non è un caso, in questo senso, che le brevi composizioni di Tjutčev siano denominate *cicli*. Il ciclo, in quest'ottica viene ad identificarsi con il «frammento», conferendo a quest'ultimo un valore oltre che autonomo, anche compiuto in sé stesso.

Il caso di Aleksandr Sergeevič Puškin. Nell'opera di Puškin incontriamo numerosi frammenti e non è certo facile stabilire, di volta in volta, quale sia il valore della «frammentarietà», sia nel caso in cui l'opera è un'opera frammentaria (un «frammento») e non un'opera compiuta (si vedano ad esempio *Le Notti egiziane* [*Egipetskie noči*]), oppure quando si tratti di un'opera al cui interno compaiono parti che, per la loro natura, costituiscono un vero e proprio «frammento»; pensiamo ai Frammenti del *Viaggio di Onegin* [*Otryvki iz putešestvija Onegina*], oppur ancora, quando si tratta di elementi strutturalmente "differenziati", ma del tutto integranti del testo preso nel suo complesso, come è il caso limite delle «strofe omesse» sia quelle scritte sia quelle mai scritte.

Indubbiamente le motivazioni della presenza di un elemento frammentario, o della natura frammentaria del testo, possono essere varie e molteplici, letterarie ed extraletterarie; quella, fra tutte, che ci pare la meno interessante dal punto di vista di una teoria generale del frammento, è quella legata alla ricerca, come vorrebbe E. Lo Gatto, da parte del poeta di una propria identità poetica e narrativa. In particolar modo nel caso di Puškin, mi pare che questa spiegazione sia non del tutto appropriata, soprattutto se si tiene conto del fatto che Puškin dietro una grande naturalezza e un atteggiamento di totale distacco e serenità nei riguardi della sua stessa prassi poetica, aveva poi una precisa volontà e una specifica "intenzione" nel disporre e nel «manipolare» il suo stesso *materiale*, letterario ed extraletterario che fosse. Nulla è casuale in Puškin; questo è valido quindi anche per quel che riguarda il *frammento* o la *frammentarietà*. Inoltre, come si sa e come ha definitivamente messo in luce Ju. M. Lotman, il valore della percezione del lettore era di primaria importanza per Puškin, il quale nello scrivere un frammento non poteva non tenere conto del tipo di presa che tale operazione avrebbe avuto sui suoi lettori, destinatari della sua

«contemporaneità», ma nello stesso tempo destinatari assoluti e universali del suo messaggio metastorico.

Ma veniamo ai testi: in primo luogo l'*Evgenij Onegin*. Fra le varie peculiarietà strettamente letterarie che caratterizzano questo testo, due sono quelle che meglio ci possono illuminare sulle motivazioni del "fare" frammentario e della frammentarietà del testo; e precisamente la *mnogoplannost'* [molteplicità di piani], per quel che riguarda la struttura del testo, da un lato, e l'ambiguità da un altro, della parola, per quel che riguarda il rapporto del poeta con il lettore. Io situerei il frammento puškiniano, proprio a metà strada fra questi due momenti fondamentali del suo messaggio poetico. Se noi, infatti, consideriamo il testo dell'*Evgenij Onegin* nel suo complesso, vedremo che la parte intitolata *Dai frammenti del viaggio di Onegin*, per quanto si tratti di «digressioni», costituisce uno dei vari piani della struttura del testo, (un piano «eccentrico», ma con funzione non secondaria rispetto alla globalità). D'altra parte essa è e non è, nello stesso tempo, un racconto del viaggio di Onegin, perché è un «frammento» che si propone di narrare un viaggio non descritto almeno nella forma in cui era stato originariamente concepito; in questo modo il «frammento» rappresenta un modo *ambiguo* di rivolgersi al lettore.

«*Ja žil togda v Odesse pyl'noj*» [Io vivevo dunque in Odessa polverosa a quel tempo]. Questo è il primo verso della strofa del «frammento» con il quale ha inizio il procedimento formale delle digressioni che continua per altri 140 versi. Il viaggio esiste solo come spunto e l'eroe non è l'oggetto precipuo della narrazione; c'è solo una lunga digressione. Si tratta di una finzione, di una motivazione per poter divagare. Si tratta di un *post factum* attraverso il quale possiamo comprendere la composizione e il significato di questo «frammento». La struttura del «frammento» sottolinea la mancanza del *sjužet*; l'unica cosa che conta è la digressione che da fatto collaterale diviene l'elemento primario della narrazione, la chiave di volta degli otto capitoli precedenti. Una struttura aperta che conclude ironicamente la rigida struttura dei capitoli che la precedono. Questo «frammento» accostato alla conclusione del racconto potenzia ed esalta l'attenzione del lettore, non solo nella misura in cui esso non costituisce una conclusione vera e propria, ma anche in rapporto al carattere di elemento non atteso. Ogni volta che Puškin dice una frase, il lettore se ne aspetta di norma un'altra: e questo avviene soprattutto nelle parti frammentarie e nelle digressioni.

Diamo ora uno sguardo alle *Notti egiziane*. Quest'opera frammentaria in prosa ed in versi è una delle più strane della produzione puškiniana; scritta probabilmente nel 1835 è una specie di romanzo teorico sul

valore della poesia. Come sostiene E. Lo Gatto, questo frammento è fondato su una idea sempre cara a Puškin, la contrapposizione, cioè, tra la spontaneità da una parte e la elaborazione dall'altra della creazione artistica. Come accennavamo più sopra, in Puškin predomina la seconda, anche se in una dimensione di totale e ultimo distacco da parte dell'autore. Questi però è un misuratore ineccepibile delle potenzialità della parola e del suo valore ludico oltre che pienamente letterario. Questo «frammento», o opera incompiuta che dir si voglia, rivela, in grado notevole, il tipo delle tecniche messe in opera da Puškin, visto che da esso traspare la consapevolezza che un'opera per essere opera letteraria può anche essere incompiuta; che anzi talvolta una struttura artistica incompiuta può avere una maggiore pregnanza semantica. Questo frammento è estremamente interessante perché rivela anche come nell'opera puškiniana i singoli materiali si spostino da un'opera all'altra. Si tratta infatti di un racconto incompiuto che a sua volta si ricollega ad altri racconti incompiuti. Per il personaggio delle *Notti egiziane*, Čarskij, viene utilizzato ad esempio un altro «frammento», un «frammento» autobiografico del 1830 senza titolo, ma denominato dallo stesso Puškin *otryvok* [frammento] che inizia nel seguente modo: «*Nesmotrja na velikie preimuščestva*...» [Malgrado i grandi privilegi]. Questo a sua volta è collegato con un testo costituito da una serie di note critiche: «Saggio sulla ripercussione di alcune accuse non letterarie» [*Opyt otraženij nekotorych neliteraturnych obvinenij*] [10]. Il «frammento» quindi è collegato alla pratica dello spostamento dei materiali, e in questo senso si pone come principio costruttivo del testo. Basti pensare, in questo senso, alle strofe omesse o spostate o mai scritte, dell'*Evgenij Onegin*.

Sempre fra i frammenti puškiniani si potrebbe ricordare, e non solo per l'importanza artistica ma anche come testimonianza di «studio», il brevissimo poemetto *Ezerskij* del 1832. *Ezerskij* fu abbandonato ad un certo punto. Più tardi Puškin ne riprese alcuni motivi che servirono come materiale per la costruzione del *Cavaliere di bronzo* [*Mednyj vsdanik*]. Infine, nel 1836 fu rielaborato sotto forma di «frammento» con il titolo *Genealogia del mio eroe* [*Rodoslovnaja moego geroja*].

Come, infatti, possiamo osservare una commistione tra i vari testi-frammenti, nello stesso modo si riscontra un rapporto di scambio e/o di filiazione tra i vari protagonisti dei testi; ad esempio *Onegin Ezerskij Evgenij* (*Cavaliere di bronzo*) [11].

La storia delle trasformazioni, delle varianti e delle sostituzioni dei frammenti, da un lato, e del personaggio/personaggi, dall'altro, è, in molti casi, la storia del loro rapporto. Il caso di *Ezerskij* è sintomatico:

l'incompiutezza del poema rispecchia le esitazioni di Puškin sulla caratterizzazione del personaggio.

Sempre in forma di «frammento» e per motivi estranei a questioni compositive o di carattere strutturale, ma non per questo meno rilevanti dal punto di vista della struttura dell'opera, è *Il cavaliere di bronzo* [*Mednyj vsdanik*], di cui furono pubblicate per motivi di censura solo alcune parti nel 1833, con il titolo «Pietroburgo. Frammento di un poema». Il titolo è particolarmente interessante visto che può essere considerato come una spia di quello che più ci interessa da vicino: vale a dire il rapporto fra il «frammento» e i generi letterari. L'occasione esterna dei tagli imposti dalla censura si trasforma in elemento positivo sul piano artistico; la pubblicazione in forma di «frammento» permette infatti a Puškin di giocare sulla identificazione cui si accennava all'inizio fra «frammento» come brano e «frammento» come poema.

In conclusione i frammenti di Puškin, di cui abbiamo preso in considerazione solo una minima parte, stanno, in un modo o in un altro, a significare che, anche nel caso di per sé non rilevante del «frammento» per forza maggiore (la censura appunto) essi rappresentano un momento importante o, se si vuole, una delle forme *possibili* di costruzione del testo poetico: dove la elaborazione di quest'ultimo viene poi, spesso e volentieri, realizzata in funzione di una trasgressione nei confronti della forma «dominante».

Citeremo ancora un esempio perché particolarmente significativo anche su di un piano letterario più ampio: l'opera in prosa *Il negro di Pietro* [*Arap Petra Velikogo*] iniziato nel 1827 e subito abbandonato. Dell'opera furono pubblicati nel 1829 solo due brevi frammenti intitolati rispettivamente *Un'assemblea al tempo di Pietro I* [*Assambleja pri Petre pervom*] e *Il pranzo di un boiaro russo* [*Obed u russkogo bojarina*]. Si tratta di due brani di singolare compiutezza narrativa dove è evidente la «funzione» autonoma del «frammento».

Questi «frammenti di un romanzo storico» costituiscono un documento preziosissimo del problema dei generi letterari e dei rapporti che intercorrono tra questi e l'atteggiamento anticonvenzionale di Puškin. A tale proposito M. B. Luporini afferma: «...il problema non è di piccola portata: si tratta non, semplicemente, del fatto che Puškin non ci ha fornito (al di là del «frammento» rimasto) il *suo* romanzo storico: cioè quel romanzo storico che egli, a un certo momento, indubbiamente, ebbe l'intenzione di scrivere. Bensì dal fatto che quella interruzione è connessa con una svolta così profonda, più ancora che degli interessi di Puškin (anche questa, in parte, sussiste) del suo stesso *atteggiamento* verso la realtà storica e attuale, da rendere priva di senso, cioè impos-

sibile, la prosecuzione dell'opera. E questa ha un carattere così radicale da creare una situazione letteraria tale per cui il genere «romanzo storico» nel senso «occidentale» del termine (Walter Scott, Manzoni etc.) non potrà più attecchire in Russia, se si eccettuano prove minori... *Guerra e pace* non fa eccezione, anzi è forse la maggiore conferma di ciò» [12].

Sempre per rimanere nel campo della prosa ricorderemo ancora due frammenti famosi, anche perché hanno costituito parte del materiale del romanzo di Tolstoj, *Anna Karenina*, e cioè *Gli ospiti si radunarono alla villa* [*Gosti s'ezdalis' na daču*] e all'*Angolo di una piccola piazza* [*Na uglu malenkoj ploščadi*], rispettivamente del 1828-29 e del 1830 [13].

In ultimo non possiamo tacere dell'importanza delle *note* di cui Puškin fece un grandissimo uso. Queste sono un vero esperimento stilistico, e, diciamo così, fanno proprio al nostro caso, perché, rappresentando una aggiunta esplicativa, significativa e indipendente, si risolvono a loro volta in una sorta di «piccolo frammento».

Un caso a sé, ma particolarmente istruttivo al riguardo, è quello di Rozanov. Qui siamo su un altro piano, prima di tutto perché il testo non è in versi ma in prosa; secondariamente perché tutta l'opera di questo strano, quanto mai originale e bizzarro scrittore, è costituita da frammenti di vario genere; l'opera è la somma, la giustapposizione e l'intreccio di frammenti diversi. Il «frammento» rappresenta lo strumento più notevole di cui Rozanov si serve per esprimersi. Egli, infatti, introdusse per la prima volta nella letteratura, una «serie» che di letterario aveva assai poco, ma che non per questo poteva dirsi irrilevante sul piano artistico, e cioè il *costume*, la quotidianità [*byt*] nelle sue più svariate forme. Ci riferiamo al bellissimo volume *Foglie cadute* [*Upavščie list'ja*] (1913-1915). Questa opera rappresenta nella narrativa russa, proprio in virtù della frammentarietà che la distingue, un modo di narrare che fino ad allora non era mai stato esperito e che tanto fu apprezzato da A. M. Remizov e da P. A. Florenskij. Un modo di narrare tra l'altro certamente attuale, un po' alla maniera della prosa critica moderna, caratterizzata da un tipo di composizione a più brani complementari e staccati.

Temi solo accennati, inserti critico-narrativi, citazioni, osservazioni sparse, inserti particolari (come quello delle lettere di un suo compagno di scuola), riproduzioni di interi articoli di giornale, fotografia, insomma una tecnica narrativa estremamente sbriciolata e frantumata in minuzie e in particolari apparentemente superflui, ma per altro verso tutti funzionali ad una resa straniata del testo.

L'interessante è che poi questa frammentarietà, tratto formale del testo, si traduce non tanto in una parzialità o limitatezza narrativa, quanto in una globalità articolata, dove i singoli inserti costituiscono ad un tempo una *parte* e un *tutto*, sia pure un *tutto* di dimensioni minime. Si tratta di una bivalenza che, su un piano letterario diverso, ricorda quella delle digressioni puškiniane, parti del tutto indipendenti dal resto del testo, ma nello stesso tempo a questo intimamente correlate proprio in virtù di una struttura mobile, aperta, non fissa e tanto meno rigida.

Per Rozanov insomma la scelta artistica implica la forma frammentaria, e in questo senso, limitatamente a questo testo, possiamo dire con V.B. Šklovskij, che l'anima di un'opera letteraria non è altro che la sua struttura, la sua forma, come egli scrisse in un importantissimo saggio del 1921 (parzialmente riprodotto nella *Teoria della prosa*) dedicato proprio a Rozanov.

Università di Firenze

Donatella Ferrari Bravo

*NOTE*

(1) Cfr. V.B. Šklovskij, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad, Krug, 1925, p. 186. Trad. it. *Teoria della prosa*, a cura di C. De Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976, pp. 275-6.

(2) Cfr. L.N. Tolstoj, *Neskol'ko slov po povodu kniga «Vojna i Mir»*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, Ed. del Giubileo, Moskva, 1955, t. 16, p. 7. Trad. it. Tolstoj, *Romanzi e taccuini*, a cura di L. Pacini Savoj e M.B. Luporini, Firenze, Sansoni, 1961, vol. II, pp. 2259-2266.

(3) *Ibid.*

(4) Cfr. V.B. Šklovskij, *O teorii prozy*, cit., pp. 162-3. Trad. it., cit., p. 271-3.

(5) Cfr. Ju.N. Tynjanov, *Literaturnyj fakt* (1924), in *Poètika. Istorija literatury. Kino*, Moskva, Nauka, 1977, pp. 257-8. Trad. it. in *Avanguardia e tradizione*, a cura di S. Leone e M. Marzaduri, Bari, Dedalo, 1968, p. 27.

(6) *Ibid.*, p. 256. Trad. it., cit., p. 25.

(7) V.B. Tomaševskij, *Teorija literatury (Poètika)*, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1925, p. 210. Trad. it. *Teoria della letteratura*, introduzione e traduzione di M. Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 260.

(8) Cfr. Ju.N. Tynjanov, *Voprosy o Tjutčeve* (1923), in *Poètika*, cit., p. 42. Trad. it., cit., p. 122.

(9) *Ibid.*, p. 46. Trad. it., cit., p. 127.

(10) Interessante che le ultime tre righe del frammento (*Nesmostrja*...), più che

scritte dall'autore, sembrano questioni di testologia: «Questo frammento, probabilmente, costituiva la prefazione ad un racconto non scritto oppure perduto. Noi non volevamo distruggerlo...» (Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad, izd. Akademija Nauk, 1950, t. VI, pp. 585-9.

(11) Cfr. O. S. Solov'ëv, *"Ezerskij i Mednyi vsadnik". Istorija teksta*, in Puškin, *Issledovanija i Materialy*, III, Moskva-Leningrad, 1960, pp. 268-347. Cfr. anche G. Sitran, *Introduzione alla lettura delle «Notti Egiziane»*, in «Annali di Cà Foscari», 1985. Per quel che riguarda il problema dello sviluppo del carattere del personaggio in rapporto non solo a motivazioni di carattere strutturale, ma anche a motivazioni «esterne», come il drammatico rapporto con il potere e con il pubblico, cfr. M. B. Luporini, *Storia e contemporaneità in Puškin*, Firenze, Sansoni, 1972, pp. 126-130 e 150.

(12) Cfr. *Storia e contemporaneità in Puškin*, cit., p. 91.

(13) Circa il rapporto fra la prima stesura di *Anna Karenina* e il frammento puškiniano cfr. Tolstoj, *Romanzi e taccuini*, cit., vol. III, *Anna Karenina*, pp. 6-7, 1001, 1015, e segg., 1023, 1027, 1349, 1351.

## 0. *Quale frammentarietà?*

Per introdurre il problema di ciò che si può intendere per frammentarietà in un testo, utilizzo una segmentazione proposta da A. L. Johnson (1983), operando qualche spostamento e proponendo l'aggiunta di una categoria. Johnson distingue vari criteri a partire dai quali si possono vedere diverse modalità di manifestazione della non-frammentarietà in un testo i cui opposti saranno, ovviamente, manifestazioni di frammentarietà. In un primo senso, la frammentarietà può essere vista contro un concetto di *Gestalt*: il suo contrario è indicato da Johnson come *totalità*; nei confronti, poi, di un intreccio narrativo, la non-frammentarietà è indicata come *completezza*; in termini di intelligibilità discorsiva, la non-frammentarietà è indicata come *continuità*; da un punto di vista paradigmatico, la non-frammentarietà è *memoria*. Aggiungo una prospettiva che mi sembra rilevante per *Ulysses*, anche a causa di un evento molto dibattuto in questo momento, e cioè la recente pubblicazione di una edizione critica del testo (Gabler, ed., 1984). L'altro punto di vista è dunque quello filologico: frammentarietà, cioè, come corruzione e perdita sistemica, il cui opposto indico in una categoria di *integrità*.

Discuterò quattro delle nozioni avanzate, lasciando in ombra il problema della frammentarietà paradigmatica e facendolo rientrare di scorcio nelle mie conclusioni. Il mio punto di vista è solo indirettamente ermeneutico, e privilegia invece esplicitamente una prospettiva di storia della ricezione del romanzo. Questa storia è interessante perché è fatta da una parte di tentativi di riduzione e di sforzi di superamento delle varie forme di frammentarietà codificate nel testo, e dall'altra di capitolazioni all'evidenza della sua «discontinuità» nelle varie forme in cui essa si presenta. Volendo chiarire, semplificandolo, il mio atteggiamento, dirò che ciò che segue è una critica delle letture omogeneizzanti e integranti di *Ulysses*; e che, al contrario, ritengo produttivo un atteggiamento di lettura peraltro predisposto nel testo, e cioè quello del lettore che decide di affrontare *Ulysses* per ricorsi, per frammenti ovvero per percorsi paradigmatici.

## 1. *Caos e Gestalt*

È noto che al suo apparire *Ulysses* suscitò una serie di giudizi negativi, tutti più o meno centrati sulla presunta *caoticità* del testo. È ovvio che il termine *caos*, che può benissimo essere assunto come descrittivo della *tékne* dell'universo testuale di *Ulysses*, veniva invece usato in quei casi

come termine che esprimeva un giudizio di valore. Contro queste voci se ne sollevarono altre — autorevolissime — le quali, al contrario, si pronunciarono sull'*ordine* ovvero sulla *forma* del libro.

Vediamo sinteticamente alcune delle tappe di questo percorso:

1921: prima ancora della pubblicazione del testo completo (circa una metà del romanzo era uscita su *The Little Review* negli Stati Uniti e su *The Egoist* in Inghilterra), R. Aldington qualifica Joyce come «grande talento indisciplinato».

1922: in una irosa difesa del romanzo, E. Pound dice che «*Ulysses* ha più forma di qualsiasi romanzo di Flaubert» e che il testo «...è un trionfo di forma, di equilibrio, un saldo schema fondamentale con continue intessiture e arabeschi».

1923: in risposta esplicita ad Aldington, al quale attribuisce l'affermazione che *Ulysses* sia «un invito al caos», T. S. Eliot scrive il suo saggio «*Ulysses*, Order and Myth» nel quale si sofferma sulla «classicità» del romanzo, che egli vede nella capacità di Joyce di imporre ordine alla sua materia (che Eliot descrive come «l'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea»); per spiegare questo procedimento di attribuzione di ordine, conia la formula del «metodo mitico», del quale dice che ha un'importanza equivalente a quella di una scoperta scientifica, e che consiste nella capacità di creare una sorta di griglia in cui ai particolari «futili» e «anarchici» sarebbe imposto controllo, ordine e forma.

Il mito dell'ordine in *Ulysses*, attraverso l'affermazione eliotiana della presenza dell'ordine del mito nel romanzo, è così definitivamente stabilito: da quel momento, difficilmente si potrà parlare ancora di caos. Eppure, se tacitamente caos significa universo non ordinato e neanche suscettibile di ordinamento, se significa esperienza di discontinuità radicale e irriducibile, se significa, nelle parole di Marucci, «la parabola degli stili, l'anarchia delle forme, la babele dei linguaggi, la commistione dei registri e lo svariare dei punti di vista» attraverso cui Joyce «muove tentativamente all'opera informe, alla disorganizzazione incomponibile e irrimediabile» (Marucci 1984: 593), se caos significa resistenza alla riduzione entro un unico disegno ermeneutico, allora caos è una parola inevitabile nella descrizione di *Ulysses* (e lo è ancora di più, inutile notarlo, in una descrizione di *Finnegans Wake*), e molto più pertinente di quanto non siano le parole *ordine*, *mùthos* e *forma*.

Certo, i primi lettori entusiastici di *Ulysses* videro il libro attaccato piuttosto che descritto sulla base del criterio della caoticità, ed è quindi comprensibile e corretto che lo abbiano difeso sulla base dei criteri

dell'ordine e del mito; tuttavia, questa linea di difesa del romanzo, da allora in poi riaffermata piuttosto che veramente motivata (vedi ad esempio Wilson 1931), ebbe l'effetto di disorientare la lettura di *Ulysses* su una serie di tentativi di normalizzazione e di riduzione della sua eversività.

Il libro che soprattutto contribuì a consolidare il mito dell'ordine e a deviare l'attenzione dalla discontinuità costruttiva di *Ulysses* fu *James Joyce's Ulysses* di S. Gilbert (1930). Per gli strenui ricercatori di una Gestalt, il libro di Gilbert fu la prova critica incontrovertibile della «classicità» del romanzo: laddove per «classicità» si intendeva una serie di valori come il riscatto dell'episodicità sulla base dell'analogia con i modelli della narrativa epica, si intendeva scoperta di un senso complessivo dell'opera come «integra e coerente interpretazione della vita» (Gilbert 1930: 20 ried.), si intendeva la possibilità di inserire l'opera entro un disegno di continuità culturale attraverso l'accentuazione del parallelo omerico; ma si intendeva anche riscatto dalle accuse di trivialità e di volgarità che a *Ulysses* erano state mosse da ogni parte. L'enorme influenza del libro di Gilbert dipese da due circostanze: il fatto, intanto, che si trattava per la prima volta di un tentativo di esplicazione analitica (una «guida», anzi il capostipite delle guide a *Ulysses*), e il fatto che lo stesso Joyce diede il suo completo avallo alla descrizione che Gilbert fece del suo romanzo (ma, si noti, Joyce aveva deciso di eliminare dal suo testo i titoli omerici degli episodi per evitarne una interpretazione a senso unico).

In realtà, lo studio di Gilbert, come tutte le letture di *Ulysses* che si polarizzano sull'idea dell'analogia omerica, della permanenza culturale o della regolarità mitica o che comunque utilizzano per leggere il romanzo di Joyce la griglia costrittiva di un qualche principio di organizzazione, fa al testo il grave torto di ignorarne la volontà di entropia e di tentarne quindi un appiattimento grammaticalizzante. Certo, *Ulysses* è un testo di fronte al quale il lettore ha bisogno di qualche punto di riferimento; ma ci si può domandare se si tratti davvero di un'esigenza motivata dal testo ovvero dalla permanenza, tutta culturale, di nostalgie per modalità di ordine, di coerenza e di continuità testuale che ci sono più familiari. In altre parole, facciamo ricorso alle guide, ai riassunti, alle spiegazioni, alle mappe, allo stesso parallelo omerico perché altrimenti non capiremmo *Ulysses* ovvero perché abbiamo ancora bisogno di capirlo sulla base di ciò che ci è noto dei procedimenti narrativi tradizionali?

Certo, se dietro al romanzo di Joyce non si agitasse in qualche modo l'epica omerica, *Ulysses* non avrebbe il titolo che ha; tuttavia, ci si può

chiedere se l'evocazione dell'analogia omerica aiuti davvero la comprensione del libro o se non lo costringa invece entro una Forma indotta che in nessun modo può funzionare come strutturante in senso stretto. Harry Levin ha osservato che il parallelo omerico è soprattutto un espediente cognitivo per il lettore, e che giustifica la sua esistenza

> dandogli qualche cosa da prendere per scontato e facendogli intravedere qualcosa da cercare, aiutandolo a controllare il flusso travolgente delle impressioni... (Levin 1941: 53).

Ma questo «qualcosa» che il lettore si impegnerebbe a cercare risulta fuorviante perché modello non sovrapponibile: sia che si voglia utilizzarlo come struttura dotata di valore conoscitivo, sia che si voglia utilizzarlo come ipotesi ermeneutica per leggere dentro l'anarchia di *Ulysses* l'affermazione fiduciosa della continuità del *mùthos* della cultura occidentale.

È vero che la tendenza all'imposizione dell'archetipo omerico si è a mano a mano sfilacciata (per una acuta discussione del problema, si veda Iser 1974a e b); è anche vero, tuttavia, che questa tendenza è stata responsabile di una serie di atteggiamenti di lettura falsificatori e quindi, in ultima analisi, di un rallentamento nella comprensione del testo. Soprattutto per il fatto che nella fase «giustificatoria» delle interpretazioni di *Ulysses* sembrava necessario fornire degli strumenti di controllo per un testo che si intravedeva non-controllabile; e sembrava, al contrario, inopportuno constatarne qualità come discontinuità e frammentarietà. La gestaltizzazione di *Ulysses* attraverso l'imposizione del parallelo omerico non è solo un «tradimento» del testo in termini di orientamento interpretativo: ogni imposizione di Forma o di modello ermeneutico rigido produce, nel caso di *Ulysses*, una drastica riduzione delle potenzialità informative del romanzo; e, di più, in quanto riduzione dell'entropia, in quanto ricomposizione tranquillizzante e normalizzante della frammentarietà, rappresenta una operazione ideologica di controllo di ciò che in *Ulysses* è anarchia e negazione di Autorità: le quali si manifestano nel romanzo sia attraverso l'attacco (esplicito ed implicito) condotto nei confronti dei canoni della tradizione culturale occidentale che attraverso lo stesso rifiuto della gerarchizzazione della informazione (un tema sul quale ritornerò fra poco). Insomma, se Gestalt è una Forma non riconducibile alla somma delle sue singole parti, e della quale anzi sfugge il senso quando se ne considerino singoli elementi, allora *Ulysses* è un testo che resiste a qualsiasi tentativo di riduzione gestaltica. Naturalmente, affermare questo significa scuotere un feticcio assai radicato nelle tendenze scientistiche delle teorie del testo: quello, cioè, della ineluttabile sistemicità dell'opera nella quale «tout se tient» e nella

quale nulla può essere spostato o mutato senza che il sistema venga stravolto. Tanto saldo il feticcio che, esaurita la fiducia nel parallelo omerico, si rinvengono subito altre funzioni strutturanti, come quella dell'*odissea dello stile* (è il titolo del libro di Lawrence 1981), ossia la convinzione che continuità e coerenza in questo romanzo nascano da un percorso stilistico «in crescendo» che terrebbe saldamente imbrigliati gli episodi costruendo una vera e propria «storia», coesa e consequenziale.

## 2. *Frammentarietà* vs *completezza dell'intreccio narrativo*

Il secondo aspetto della frammentarietà di *Ulysses* su cui mi fermerò è la non-completezza dell'intreccio narrativo. È questa una delle caratteristiche del romanzo che più disorientano il lettore, e sulle quali dunque il lettore vorrebbe di più essere assicurato; ed è anche uno degli aspetti ai quali Joyce lavorò con maggior foga distruttiva. Leggendo *Ulysses*, abbiamo tutti sperimentato delle frustrazioni sia a proposito della sequenza degli episodi, che non ci pare necessitata da legami logici consecutivi normali, sia nella conduzione insoddisfacente di azioni che pure vengono compiute ma che vengono compiute a metà o che sono innebbiate ovvero non abbastanza motivate. È chiaro, ad esempio, in un'esperienza di lettura lineare del libro, che in una certa misura è predisposta nel testo l'attesa, da parte del lettore, dell'incontro fra Bloom e Stephen. Ebbene, questo incontro avviene nel capitolo più arduo, più complesso, più fluviale, più stilisticamente difficile del libro («Oxen of the Sun»); quindi, l'attenzione del lettore che cerca di cogliere questo elemento dell'intreccio che ritiene essenziale è sviata e intralciata da ostacoli di ogni genere: mentre cerca di capire quale sia l'atteggiamento del Bloom che conosce nei confronti dello Stephen che conosce, ritrova i personaggi come briciole che vagano nel mare di un problema enorme che niente può concedere all'intreccio, e cioè quello dello scrittore che sta creandosi ex novo una lingua dopo avere distrutto tutte le altre lingue che lo hanno preceduto.

Anche nei confronti di questo tipo di frustrazione, i lettori di *Ulysses* si sono mossi al recupero e alla ricostruzione. Se è vero che nel romanzo non succede niente di rimarchevole, se è vero che il testo ci sommerge «in quintessential triviality», se è vero che l'informazione narrativa non è sottoposta ad interventi di gerarchizzazione, se è vero che gli aspetti contingenti dell'esperienza non sono neutralizzati o narcotizzati come prescrive l'operazione del racconto, allora l'intreccio di *Ulysses* dovrebbe risultare irracontabile.

E invece, a questa insoddisfazione i lettori di *Ulysses* hanno risposto

con una serie di operazioni volte al recupero della completezza dell'intreccio narrativo. Si tratta di un pacchetto di testi che sarebbe interessante studiare: sono i sommari, le sinossi, i riassunti totali ovvero parziali del romanzo, le guide episodio per episodio, ecc.

Alludevo prima al fatto che *Ulysses* rifiuta la gerarchizzazione dell'informazione. Naturalmente, ci sono gradualità in questo rifiuto: mentre una parvenza di gerarchia appare nei brani «descrittivi» o «narrativi», l'appiattimento delle unità informazionali è totale negli inserti di monologo interiore. In questi casi, l'informazione si presenta come tutta o quasi tutta inessenziale (e quindi quasi tutta essenziale) così che il lettore — almeno in teoria — dovrebbe incamerarla e memorizzarla tutta. Ebbene, sarebbe interessante studiare il modo in cui i riassunti gerarchizzano arbitrariamente l'informazione del monologo traducendo in termini di *fare* il *dire-pensare* che è *tutto ciò che avviene nel flusso di coscienza,* ed estraendone quello che può essere tradotto in termini di azione (vedi Pugliatti e Zacchi 1983: 118-9).

Ma anche in casi diversi dal monologo, il riassunto ha un effetto di distorsione del testo che è esattamente l'opposto di ciò che un riassunto dovrebbe produrre. Vi è una distanza incolmabile fra ciò che il testo dice e ciò che le sinossi gli fanno dire (che è ciò che vorrebbero che il testo raccontasse). La tendenziosità dell'operazione risulterà più chiara se mettiamo a confronto due diverse operazioni: una *descrizione* di «Oxen» fatta da W. Iser e una *narrazione* dello stesso episodio fatta da E. Wilson. Ecco la descrizione di Iser:

> Il capitolo si apre con una invocazione enigmatica, seguita da una ugualmente criptica sequenza di frasi lunghe e tortuose che sembra perdano significato a mano a mano che progrediscono. Immediatamente dopo, segue la sequenza degli stili storici che occupa l'intero capitolo. I temi dell'amore, della procreazione e della nascita sono svolti in tutti gli stili caratteristici della letteratura inglese, dalla prosa allitterativa al «pidgin English» (Iser 1974a: 185).

Leggendo di seguito il breve sommario che Wilson fa dello stesso capitolo, abbiamo l'impressione che le due operazioni siano condotte su testi diversi:

> Verso sera, Bloom si reca ad un ospedale di maternità per chiedere notizie della moglie di un amico, impegnata in un parto difficile: là incontra e riconosce Stephen, che sta bevendo con gli studenti di medicina (Wilson 1931: 160 ried.).

Mentre la descrizione di Iser potrebbe essere espansa fino a raggiungere capillarmente il contenuto del capitolo, la narrazione di Wilson, se espansa, si allontanerebbe sempre di più da «ciò che effettivamente ac-

cade in "Oxen of the Sun"». Ciò che accade, ad esempio, è che all'inizio del capitolo «Bloom» non è affatto Bloom ma un viandante sconosciuto e presentato come elemento grammaticalmente nuovo, «che per il mondo lungi errando era andato», che l'ospedale non è un ospedale ma un maniero al quale il viandante, finalmente alla settima pagina indicato come «messer Leopold», ripara per «posare le membra per alcun tempo perché egli era assai stanco per il molto itinerare in diverse contrade e per l'arte di veneria da lui alcun tempo seguita» (*U*: 523 trad. it.); che dentro al maniero «Bloom» non incontra «Stephen che sta bevendo con gli studenti di medicina» ma una «brigata ivi radunatasi nell'intento di briacarsi ove si potesse», che la brigata è una brigata di chierici e che fra i dotti della medicina è anche «Stephen il baccelliere che al sembiante appariva un fraticello novizio» (*ibid.*: 525).

Naturalmente, si dirà, i riassunti sono operazioni di comodo; nel caso di *Ulysses*, si può aggiungere, sono operazioni in qualche misura ideologiche in quanto tentano di rendere «continuo» e «corretto» l'intreccio (nell'esperienza didattica, la sintesi in termini di *fare* è una delle operazioni preliminari nella discussione di *Ulysses*: ma perché la facciamo, appunto, se non per far sì che gli studenti abbiano subito a disposizione quello che sono abituati a trovare nei romanzi «normali»; perché la facciamo se non per fornire loro una cornice che finge termini familiari di comprensibilità e di coerenza?). Anche le sinossi di *Ulysses*, insomma, sono invariabilmente operazioni ideologiche attraverso le quali si impone al testo una correttezza, continuità e completezza di intreccio narrativo che il testo non ha: il sottinteso sarebbe che se di *Ulysses* si può ottenere un chiaro sunto, allora il testo ha quei requisiti di coerenza narrativa che fanno sì che un testo sia un testo secondo normali criteri di controllo di testualità.

Per introdurre il tema che tratterò di seguito, dirò che mentre sono convinta della presenza, in *Ulysses*, di una proprietà che viene normalmente negata a questo testo, e cioè la microcoerenza discorsiva (vedi in proposito Pugliatti e Zacchi 1983) almeno all'interno di sequenze relativamente omogenee, non sono affatto convinta che *Ulysses* possieda i requisiti di testualità normalmente indicati dai linguisti (e cioè compattezza, finitezza, coerenza, autosufficienza, ecc.). Come è stato notato, *Ulysses* è un anti-mito non solo nel senso che non racconta un'azione unitaria che si spieghi sulla base dei modelli logici di necessità e verosimiglianza, ma anche nel senso che non si può descriverlo se non con notevoli forzature come un sistema in cui «tout se tient» (Martella 1985: 14).

### 3. *Intelligibilità discorsiva*

Il terzo dei livelli ai quali si può controllare la non-frammentarietà di un testo, e cioè quello della coerenza discorsiva, è solo apparentemente quello che in *Ulysses* presenta maggiori difficoltà; in realtà, si tratta invece del livello che più autorizza un giudizio di non-frammentarietà: il discorso in *Ulysses* è completo e in ogni caso completabile.

A questo proposito, non ho molto da aggiungere rispetto a quello che ho detto altrove (Pugliatti e Zacchi 1983). Sintetizzo perciò il mio punto di vista dicendo che non concordo con alcuni teorici del testo i quali sostengono che *Ulysses*, in particolare nei brani di monologo interiore, fornisca esempi di discorso al limite dell'incoerenza (o addirittura di discorso incoerente). E non concordo neanche con gli argomenti di rivalutazione che i medesimi teorici sono costretti ad avanzare per poter recuperare questa presunta incoerenza: cioè, ad esempio, con l'affermazione che, poiché un *topic* coerente in questi brani non è individuabile, allora il *topic* sarebbe la libera associazione di idee che si svolge nella mente di questo o quel personaggio (Eco 1979); ovvero che l'isotopia non presente al livello discorsivo sarebbe da ricercare nell'unità dell'istanza dell'enunciazione (Gruppo μ 1977); o ancora, che la coerenza di questi brani sarebbe da recuperare in una manifestazione testuale che è l'intero testo (Violi in Violi e Manetti 1979). Sostengo invece che, recuperati i «missing links» che d'altra parte sono, per così dire, presenti in qualsiasi tipo di discorso, le manifestazioni di monologo interiore sono quanto mai motivate e coese dal punto di vista linguistico-semantico; che gli argomenti delle proposizioni che troviamo nel monologo interiore sono disposti secondo una di quelle che van Dijk indica come modalità «normali», cioè corrette e coerenti, di istituzione delle relazioni di *differenza* e di *cambiamento*, cioè quello che nel discorso interviene di nuovo rispetto a quello che è dato (vedi van Dijk 1977: 94-95); e ritengo che solo se lo si legge in modo disattento si può parlare di incoerenza nel monologo di Molly: se lo si fa, si cade nella trappola predisposta da Joyce, e cioè ci si fa indurre in inganno dalla semplice mancanza della punteggiatura. Naturalmente, se questo è vero per i frammenti di flusso di coscienza, è ancora più vero per i frammenti che sono responsabilità del narratore, ammesso che questa responsabilità sia sempre identificabile: perché è anche vero che ciò che spesso non è recuperabile è proprio la fonte dell'enunciazione (e non vale quindi affermare che la sola coerenza ricostruibile è nell'unità del soggetto che enuncia); sono convinta, anzi, che una delle manifestazioni più interessanti della frammentarietà di *Ulysses* sia la negazione di una nozione di personaggio o di soggetto-della-coscienza che implichi totali-

tà, integrità e separabilità delle istanze; e che invece, entro certi limiti, il discorso del monologo interiore è un *lògos* condiviso che fluisce da un soggetto all'altro senza essere in realtà appannaggio di nessuno (vedi Pugliatti 1985).

## 4. *Frammentarietà* vs *Integrità: la Authorized Version di* Ulysses

Nell'ultima delle prospettive in cui discuterò la frammentarietà di *Ulysses*, e cioè quella filologica, il termine opposto a *frammentarietà* è *integrità*. Diciamo che è integro un oggetto (un testo) nel quale tutti gli elementi costitutivi sono presenti. In un senso particolare di questa accezione, per «elementi costitutivi» si intende «elementi costitutivi originali»; e in un senso ancora più specifico (nel caso di oggetti costruiti come sono i testi), quelli che si possono fare risalire ad una «intenzione autoriale». Sarà, in questo senso, integro, un testo che non solo non ha subito *perdite*, ma che non ha neanche subito *sostituzioni inintenzionali* lungo il suo percorso di trasmissione: un testo, insomma, la cui ontologia autoriale è completa e corretta.

Interpretando il lavoro di ricostruzione filologica come importante intervento di neutralizzazione della frammentarietà del testo in quanto restaurazione della sua integrità, mi fermerò brevemente su alcune questioni che nascono dalla pubblicazione dell'attesissima edizione critica di *Ulysses*, un evento che da un anno a questa parte ha sconvolto il mondo dei lettori professionisti del romanzo.

La ricostruzione filologica di un testo mutilato o rimaneggiato procede normalmente attraverso inferenze delle parti assenti o corrotte da evidenziare più o meno extratestuali (da quelle stilistiche a quelle documentarie) o testuali, sulla base di un qualche criterio di ricostruzione di coerenza. Ciò che dovrebbe risultare da un lavoro di tipo filologico è il testo-sistema (ancora il feticcio dell'originale intangibile), che rappresenta non solo l'obiettivo tecnico della filologia tradizionale ma anche, come dicevo prima, una delle mitologie scientistiche degli studi testuali. Secondo questa mitologia, poiché il testo è considerato un sistema intangibile, lo studio dell'*avant-texte* è studio di un processo generativo che tende necessariamente verso quel Sistema Finale.

Per *Ulysses*, il problema della ricostruzione di integrità si poneva fin dall'inizio nei termini tecnici della restaurazione delle intenzioni ultime, cioè della ricostruzione del romanzo «così come Joyce lo aveva voluto» (Zacchi 1983). La convinzione della non-integrità del testo nasceva dalla nota dell'editrice che si scusava, nella prima edizione, dei «molti errori tipografici» e da allusioni dello stesso tipo fatte dallo stesso Joyce in

alcune lettere; ed era avvalorata dall'avantesto che aveva preceduto il testo pubblicato. Joyce procedeva infatti dalla raccolta di annotazioni alla composizione di prime stesure alla stesura definitiva; l'ultima operazione di composizione, fatta dallo stesso Joyce, era la copiatura in bella (a mano) dell'ultima stesura. Nella fase di trasmissione, il testo fu battuto a macchina in triplice copia, corretto dall'autore in dattiloscritto, composto e stampato e poi ricorretto, sempre dallo stesso Joyce, in molti giri di bozze (laddove «corretto», tuttavia, significa anche aumentato di circa un terzo). In un certo senso, quindi, si trattava del testo «come Joyce lo aveva voluto». Va detto, poi, che quello che possediamo è solo una parte dell'avantesto: il percorso, quindi, non è ricostruibile per intero.

Di una edizione critica di *Ulysses* si parla da decenni; ma l'impresa, realizzata da H. W. Gabler e da una sua équipe, è stata portata a termine solo nel 1984. Il testo che ne è risultato dovrebbe essere *integro* e *autorevole*, e gli studiosi di *Ulysses* dovrebbero finalmente essere soddisfatti: invece, si scatenano le polemiche.

Senza fermarmi sui dettagli tecnici dell'edizione critica, voglio segnalare alcuni problemi teorici che la pubblicazione di questo nuovo *Ulysses* pone in luce: problemi sui quali converrà riflettere più approfonditamente di quanto non si possa fare in questa sede.

Un primo sguardo all'opera e agli argomenti polemici con cui essa è stata accolta, rivela intanto un atteggiamento comune a Gabler e ai suoi critici: e cioè, una forte volontà di reificazione del Testo (non importa se la Versione Corrente ovvero un ipotetico Originale Integro) e la tendenza ad inciampare nella fallacia delle Intenzioni Ultime. Nessuno dei detrattori di Gabler ha finora condotto una critica filologica accurata — seppure convenzionale — e nessuno ha affrontato criticamente l'ideologia che ha mosso l'impresa. Le critiche tendono da una parte a stabilire (su basi quanto mai infide) se gli emendamenti di Gabler ci restituiscano o no il «vero Joyce» e dall'altra se esse «migliorino» (cioè chiariscano, completino, abbelliscano) il testo. Nessuno ha finora recepito criticamente la filosofia del lavoro di Gabler (con l'eccezione di Bosinelli 1985), e cioè il fatto che, pur muovendo da un argomento di forte fallacia intenzionale, Gabler si trova costretto a utilizzare l'imbarazzante categoria dell'«errore d'autore» e ad opporre Joyce Scriba a Joyce Autore: quello che egli rettifica, infatti, sono tutti errori che sarebbero stati commessi in tre diverse fasi di elaborazione dell'avantesto e attribuibili invariabilmente allo stesso Joyce. La conclusione inquietante sarebbe dunque che i cinquemila errori di *Ulysses* sarebbero tutti errori di un autore disattento.

Ora, si può discutere a fondo, io credo, una ideologia testuale che cancella, in quanto «non autorevole», una fase del percorso del testo: soprattutto quando una ideologia di questo tipo (e cioè, ciò che Lanfranco Caretti indica come «il feticismo aprioristico dell'edizione *definitiva*») è esercitata su un testo come *Ulysses*, il cui stesso percorso generativo sembra puntare verso una configurazione di possibilità piuttosto che verso un Sistema Definitivo: un testo, cioè, che non poggia su terreno sufficientemente stabile per una ricostruzione di *coerenza*. A questo proposito si potrebbero utilizzare gli argomenti della critica genetica, per la quale, come osserva J. Bellemin-Noël, il testo è solo lo stadio terminale (non *il fine*) «di una sequenza di trasformazioni materiali, termine deciso (cioè reciso) dal movimento della scrittura» (Bellemin-Noël 1972: 15). In questo senso, come osserva una studiosa dell'avantesto flaubertiano, la distinzione fra *avant-texte* e testo è in certa misura fallace: «Ogni stesura narrativa assume (...) valore di vero e proprio testo, pur offrendosi, a causa della possibile stesura successiva, di diventare ogni volta *avant-texte*, fino al raggiungimento di quello stato di equilibrio, peraltro precario, che è il momento costitutivo del testo» (Davì Trimarchi in Davì Trimarchi e Micale 1984: 2). In questa prospettiva, non solo si riduce la distanza qualitativa fra testo e avantesto, ma sfuma anche la reificazione del Testo come scopo al quale tenderebbero gli sforzi dell'autore: come disse Valéry, insomma, un «testo non è mai finito; è solo abbandonato». E soprattutto, la stessa operazione di ricostruzione filologica, che impropriamente si sostituisce ad una corretta ricostruzione del percorso generativo, si pone come fallace se il suo risultato è un testo composito, non avallato da nessuna delle testualizzazioni che troviamo lungo il percorso dell'avantesto. E finisce con l'essere una interpretazione, discutibile come qualsiasi altra.

Ma qual è, dunque, il vero problema? Ovvero, che cosa può scaturire dai termini di questa polemica che dica qualcosa di più sul testo di Joyce e sui suoi lettori? Alla domanda, che gli studiosi si stanno ponendo, se la nuova edizione serva o no al testo, se cambi in maniera definitiva la nostra esperienza di lettura, la mia risposta è affermativa; ma con indicazioni che certo l'edizione critica non si proponeva di dare. E sono indicazioni che ci riportano pertinentemente alla tematica della frammentarietà.

L'edizione di Gabler è, per il mondo dei cultori di Joyce, più che una proposta filologica da discutere, un Evento da accettare o da rifiutare; e si tratta di un evento di notevole disturbo perché propone ai lettori due *Ulysses* contraddittori ed entrambi improponibili: *un altro Ulysses* e lo *Ulysses definitivo*. Un altro *Ulysses* contrapposto alla Versione Corrente risulta inaccettabile perché un testo pubblicato è un *testo reso*

*pubblico*: diventa, in altre parole, parte della memoria collettiva. In quanto tale, vive perché *sottoposto ad uno sguardo*. E mai come nel caso di *Ulysses* un testo è stato costruito dagli sguardi di chi lo ha letto, stratificando su quel testo glosse, esplicazioni, perplessità che sono anch'esse ormai depositate nella memoria in quanto storia della ricezione critica di quel testo (prodotto, cioè, del testo). L'*Ulysses* definitivo non è accettabile per motivi analoghi ma più squisitamente testuali: così come oppone resistenza ai tentativi di gestaltizzazione e di mitologizzazione, *Ulysses* oppone resistenza alla stessa nozione di *emendamento*. Lo stesso percorso della generazione, della composizione e della trasmissione del testo disegna un'opera quanto mai aperta, e dunque quanto mai dipendente dallo sguardo di chi la percorre. Non voglio dire con ciò che qualsiasi intervento su questo testo sia legittimo: voglio, semmai, suggerire che in questo senso *anche* l'edizione critica acquista una sua legittimità, ma solo come ulteriore sguardo (sguardo motivato, ma ancora una volta normalizzante e integrante).

L'argomento della libertà dello sguardo opposto ai tentativi di integrazione di *Ulysses* apre la strada all'ultimo dei punti di vista che intendo proporre, e cioè la decisione del lettore di affrontare «per frammenti» ovvero «per ricorsi» la lettura di *Ulysses*

## 5. *La lettura «per frammenti» o «per ricorsi»*

La discontinuità, sia narrativa che stilistica, che da sempre ha disorientato i lettori del romanzo, da una parte ha prodotto i tentativi di gestaltizzazione ai quali accennavo prima, e dall'altra si è tradotta in vere e proprie proposte di sperimentazione di lettura frammentaria (vedi la «lettura spaziale» sollecitata da Tindall come quella che sarebbe in grado di cogliere il testo in quanto «sistema di riferimenti incrociati»). Libertà di lettura e di sguardo significa, dunque, per il lettore di *Ulysses*, anche cedimento all'esperienza della frammentarietà.

Un recente libro di Brook Thomas (1983), sottotitolato *A Book of Many Happy Returns*, ha il suo assunto proprio nell'idea della impossibilità di «concludere» la lettura di *Ulysses*: «il libro non ha una norma stabilita, e il viaggio del lettore è potenzialmente infinito, perché lo sguardo manca di un centro normativo» (Brook Thomas 1983: 161); ovvero, più precisamente, ogni sguardo di ogni lettore individua tutte le volte un centro normativo diverso, perché ogni sguardo trova nel libro occasioni e stimoli infiniti ad orientarsi con totale libertà, e quindi con parziale eversività. I frammenti sovrapposti nella lettura e nella rilettura, i ritorni a distanza, le lacune determinate di volta in volta da selezioni

diverse creano, a partire dal testo, nuovi inizi e nuove fini che demarcano ogni volta compagini testuali differenti.

Concludendo queste annotazioni, dirò alcune parole a proposito di un'esperienza di lettura frammentaria condotta da Romana Zacchi e da me sulla materia discorsiva di due sole pagine del testo (un monologo di Stephen in «Proteo» e uno di Bloom in «Nausicaa»). Cito questa esperienza per indicare uno dei tanti modi in cui la lettura «per frammenti» o «paradigmatica» può produrre senso, e qualche volta senso inedito e inatteso.

Il movente dell'indagine (Pugliatti e Zacchi 1983) era sostanzialmente quello di un controllo della coerenza discorsiva in frammenti di monologo interiore (o flusso di coscienza). Il livello che interessava l'analisi, quindi, escludeva in linea teorica gli ausili macrotestuali, assumendo le due pagine analizzate come *reperti poetici* accostandosi ai quali l'analisi doveva simulare ignoranza del livello diegetico del testo e ignoranza del testo in quanto «sistema di riferimenti incrociati». Tuttavia, a mano a mano che la lente andava percorrendo la sequenza linguistica prescelta, il lavoro rivelava due diverse direzioni di intervento come necessitate entrambe dal testo: da un lato, una continua esigenza di ravvicinamento sempre più stretto (fino a giungere al livello della punteggiatura e dell'ordine delle parole nella frase); e dall'altro una potente spinta centrifuga che conduceva in altri luoghi del libro, lontani anche centinaia di pagine: una forza che esigeva l'attivazione di una potente memoria paradigmatica e che talvolta conduceva dentro la mente di altri personaggi, a spiegare o a supplire elementi di discorso nascosti o sottratti, legami che nel testo che si andava analizzando erano stati recisi.

Tanto che la parola che a mio avviso spiegava la pagina da me analizzata si trovava lessematizzata in modo esplicito altrove, mentre in quella pagina era effetto di senso inabissato o portato da valori connotativi del livello fonico o di quello grafico.

Fino alla scoperta (o alla illusione) che quella parola inabissata poteva connotare perfino l'intero libro, e che si trattava addirittura di una parola che dal testo era stata suggerita, per un qualche misterioso effetto di senso, ad uno dei suoi primi recensori, e cioè T. S. Eliot, quando aveva parlato del panorama di *futilità* storica che *Ulysses* ci presenta.

E poi, molto tempo dopo la conclusione di quell'esperienza, rileggendo come frammento la torrenziale ridondanza di «Oxen of the Sun», l'orientamento di quell'altra lettura ritornava, individuando a quasi quattrocento pagine di distanza il momento in cui finalmente Stephen e

Bloom «si incontrano», circa trenta pagine dopo che l'incontro fisico è avvenuto. Il «contatto», per il lettore che ha fatto l'esperienza ravvicinata del frammento di «Proteo» e che ha seguito da vicino l'esperienza della lettura ravvicinata di quella pagina di «Nausicaa», avviene in «Oxen», miracolosamente, sulla base dell'amalgama dei discorsi di quei due frammenti, quello di Stephen in «Proteo» e quello di Bloom in «Nausicaa», dei due stili, delle due linee di sviluppo fonico, delle due idiosincratiche scelte lessicali. È così lampante la soluzione dialogica in quel particolare paragrafo, che chi la scopre si stupisce del fatto che il frammento di «Oxen» sia stato da sempre discusso come «parodia dello stile di De Quincey» e che mai si siano visti, invece, lo stile di Stephen e quello di Bloom, intrecciati nel dialogo del loro primo incontro.

E non è il Narratore, in casi come questo, a potersi arrogare la funzione di creatore mitico dell'universo di *Ulysses*, bensì il lettore. E, di più, ciò che per un particolare lettore rappresenta una rivelazione di inestimabile valore conoscitivo può benissimo, per un altro lettore non meno esperto, non far scattare alcun amalgama. È ancora una volta, lo sguardo orientato a stabilire un percorso del senso che il narratore ha messo lì senza parere e forse anche senza «sapere».

Una Versione Autorizzata di *Ulysses* può dunque comprensibilmente turbare il lettore che vuole il testo autorizzato e guidato solo dal suo proprio percorso di lettura; è anche vero, tuttavia, che l'«ultimo *Ulysses*» può anche rappresentare un evento tranquillizzante nel senso che, come è stato notato a proposito del lavoro di Gabler, «il numero di nuove possibilità che germina da questo *tour de force* di erudizione ci assicura del fatto che *Ulysses* non è ancora finito» (B. Moddoy 1984: 85).

Università di Pisa

Paola Pugliatti

*RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI*

Aldington, Richard
1921, «Mr James Joyce's *Ulysses*», *English Review* 32, aprile.

Bellemin-Noël, Jean
1972, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse.

Bosinelli, Rosa Maria
1985, «Joyce the Scribe and the Right Hand Reader»; intervento presentato al seminario «A *Finnegans Wake* Approach to *Ulysses*», Montecarlo, 24-27 maggio 1985.

Brown, Jennifer
1985, *Limits of the Diaphane: the New Edition of James Joyce's* «Ulysses», Tesi discussa presso il Dipartimento di Inglese dell'Università di Princeton il 29 marzo 1984.

Davì Trimarchi, Maria Francesca e Micale, Simonetta
1984, «Appunti di critica genetica: percorsi flaubertiani»; intervento presentato al convegno su «Flaubert dopo il centenario», Catania, maggio 1984.

Dijk, van, Teun
1977, *Text and Context*, London, Longman.

Eco, Umberto
1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Eliot, Thomas Stearns
1923, «*Ulysses*, Order and Myth», *The Dial*, novembre; ora in S. Givens, ed., 1948.

Gabler, Hans Walter
1984, James Joyce, *Ulysses: A Critical and Synoptic Edition*, New York, Garland Publishing Co., 3 voll.

Gilbert, Stuart
1930, *James Joyce's Ulysses*, London, Faber & Faber, riediz., Harmondsworth, Penguin, 1969.

Givens, Sean, ed.
1948, *James Joyce: Two Decades of Criticism*, New York, Vanguard Press.

Groupe, μ
1977, *Rhéthorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe.

Iser, Wolfgang
1974a, «Doing Things in Style: An Interpretation of "The Oxen of the Sun" in James Joyce's *Ulysses*», in *The Implied Reader*, The Johns Hopkins U. P., Baltimore and London.

1974b «Patterns of Communication in Joyce's Ulysses», *ibid.*

Johnson, Anthony Leonard
1983, «"Broken Images": Discoursive Fragmentation and Paradigmatic Integrity in the Poetry of T. S. Eliot», in *Letteratura e seduzione & Discourse Analysis*, Atti del VI Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica, Pavia, 22-23-24 ottobre 1983.

Lawrence, Karen
1981, *The Odyssey of Style*, Princeton, Princeton U. P.

Levin, Harry
1941, *James Joyce*, Norfolk, Conn., New Directions.

Martella, Giuseppe
1985, «Evento e frammento. L'epifania di Joyce»; intervento presentato al convegno su «Frammento/frammentario», Urbino, 15-18 luglio 1985.

Marucci Franco
1984, «James Joyce (1882-1941). Il filo nel labirinto», *Letture* 6-7 e 8-9.

Moddoy, Brenda
1984, «Love Makes the Joycean World Go Round», *The Economist*, 23 giugno.

Pound, Ezra
1922, «*Ulysses*», The Dial LXXII, 6.

Pugliatti, Paola
1985, «"Never Know Whose Toughts You're Chewing". The Cohesive Flow of Meaning among the "Broken Images" of Consciousness in *Ulysses*»; intervento presentato alla «James Joyce Conference», Philadelphia, 12-16 giugno 1985.

Pugliatti, Paola e Zacchi, Romana,
1983, *Terribilia meditans. La coerenza del monologo interiore in Ulysses*, Bologna, Il Mulino.

Thomas, Brook
1983, *James Joyce's «Ulysses». A Book of Many Happy Returns*, Baton Rouge, Louisiana State U. P.

Tindall, William York
1959, *A Reader's Guide to James Joyce*, New York, Farrar, Straus & Giroux.

Violi, Patrizia e Manetti, Giovanni
1979, *L'analisi del discorso*, Roma, Espresso Strumenti.

Wilson, Edmund
1931, *Axel's Castle*, New York, Charles Scribner's Sons; ried., London and Glasgow, Fontana Library 1969.

Zacchi, Romana
1983, «James Joyce e le grandi tentazioni», *Lingua e Stile* XVIII, 4.

*Effet «co-»/ effet «trans-»*

Du fragment, on dira pour commercer que c'est une chose qui transparaît. A son apparition, à sa disparition pour ainsi dire événementielles s'ajoute ainsi, structurellement, sa trans-parition, soit une façon de paraître qui le distingue et qui fait de sa parution à la fois une arrivée (terminus ad quem) et un départ (ab quo), et l'indice — peut-être aussi l'icône ou le symbole — d'autre chose dont cependant il se coupe et qu'il livre sur le mode restrictif de la privation.

L'effet «trans-» qui le caractérise n'est pas sans rappeler l'effet «co-» dont on a pu faire par ailleurs, s'agissant des «correspondances», le soubassement même et l'opération fondatrice dont se réclament l'être de la lettre et le faire épistolaire[1]. A ce titre, et sous le signe du fragmentaire, la lettre dévide son propos dans un espace d'intermittences et fait surface ponctuellement sur un fond de continuité qui prime et où l'on peut voir la figure d'un Destinateur stabilisé et transcendant, garant du bien-fondé de l'échange et caution précisément de la correspondance. Mutatis mutandis, le fragment suscite pareillement et pareillement nécessite cette figure du répondant sur laquelle il prend appui pour se constituer et à laquelle inlassablement il ramène, sauf à n'être rien qu'une chose indistincte, un objet vacant non identifié. Comme la lettre, le fragment vaut et fait réponse et question; il engage autre et plus et cependant même que lui avec quoi il «co-»et il «trans-», cohabite et coopère, transite et transige.

Ainsi relevé et mis en avant, l'effet «trans-»vaut pour le fragmnet à plus d'un titre et, généralisé, en traverse tout l'espace. C'est au point qu'on en fera la source d'une entière déclinaison qui énumère et dénombre les aspects les plus saillants de la fragmentarité, concept et phénomène dont le fragment, pris tel quel, n'est que la manifestation variable et la trace occasionnelle. On se retrouve ainsi à décliner sur une même racine les variétés transférentielles qui gouvernent les facettes et les façons du fragment. Ce sont alors, respectivement et dans l'ordre:

1. la transparition du fragment, soit son mode de présence et la relance qu'il propose ou que même il programme en chacun de ses traits et suivant ses multiples variétés;

2. la transition, soit ce placement qu'il indexe et les parcours — on pourrait dire l'«écriture» — où il figure et dont il constitue, en plein ou en délié, ou encore en pointillé, l'aboutissement, l'origine ou la médiane, le point de passage obligé;

3. la transaction, tant il est vrai que le fragment se joue non pas à un: lui-même, objectivé et comme réifié, mais à deux au moins, dans la relation, dans la rencontre du sujet et de l'objet, découverte, invention ou retrouvailles, et même plutôt à trois, dans cette tierce négociation qui fait de lui un instrument des rapports épistémiques (savoir et croire), ainsi que le formant et le ferment de la manipulation intersubjective [2];

4. la transmutation qui fait que le fragment se déplace d'un point, d'un plan ou d'un espace à l'autre, qu'il se subordonne, se relie et s'intègre, qu'il se translate et se transpose, jusqu'à en être transfiguré. Là se produisent les changements de statut et de valeur et tous les reclassements possibles, comme lorsque le fragment prend de nouvelles forces ou recueille des effets inédits: il serait alors plus et mieux que la somme à laquelle on voudrait le réduire; il comblerait à travers ses absences au lieu de frustrer par sa présence.

*Inventaire*

Il ne s'agit présentement que d'esquisser un balisage de la surface, de se donner quelques repères fragmentaires visant à diviser le fragment en lui-même, à l'envisager partiellement et partialement sous quelques-unes de ses faces et suivant quelques découpes. Ce faisant, on ne fait du fragment qu'emprunter la logique et le soumettre à cela même qui en façonne l'économie: partition de l'objet et partialité du point de vue.

Pour cela, on partira d'une définition forgée pour la circonstance et donc foncièrement approchée et révisable, quitte d'ailleurs à recourir parallèlement au dictionnaire pour en extraire termes et notions, pour y cueillir empiriquement l'ébauche d'un métalangage, le lexique du fragment devenant le lieu d'élaboration des concepts. Du fragment, on avancera donc que c'est une chose que l'on sait ou que l'on présume être détachée d'autre chose à quoi elle renvoie, qui virtuellement ou effectivement l'inclut ou l'intègre, et dont en même temps elle prive tout en s'en trouvant privée. Une telle définition recèle alors les principales rubriques propres à la caractérisation du fragment, de sa constitution, de son agencement et, peut-on ajouter, de ses agissements.

Il y a ainsi, en premier lieu, l'indication d'un rapport cognitif, modalisé selon le savoir ou le croire, et engageant réciproquement la compétence du Sujet connaissant et l'existance modalement définie de l'Objet reconnu ou à connaître [3], de telle sorte que l'identification du fragment comme tel s'effectue sous l'égide et à l'enseigne d'une formule doublement orientée: le Sujet s'approprie l'Objet qui s'y prête; l'Objet se prête au Sujet qui se l'approprie. Exemple, sous couvert d'appropriation, d'un échange cognitif placé sous le signe du «co-» et du «trans-»; mani-

festation, plus généralement, de l'émergence de la Gestalt qui s'organise à point nommé, en un moment de soudaine collusion (d'aucuns diraient de révélation, d'épiphanie), à la façon et suivant la mouvement d'une rencontre où chacun — forme et perception -- va au devant de l'autre.

Il y a ensuite la marque d'un détachement, d'une brisure diversement imprimée et ouverte concrètement à quantité de figurations possibles, selon en particulier le nature du support et jusqu'à n'être présente, pour reprendre l'expression d'Althusser, que d'une «absence nécessaire». Dans son rapport à ce dont et ce avec quoi il se coupe, le fragment relance la question déjà si controversée du signalement de ce qui, étendu tout autour ou comme appendu à la verticale, a valeur d'implication ou d'implicature et force de contexte. Quels traits alors ou quelles figures vont, du dedans, signifier le manque au dehors, comment le reste va-t-il indexer son absentation, quel creusement, quelle indentation, quel cache ou quelle abruption, bref quelle visible occultation va donner à voir ou à entendre ce que le fragment fragmente?

Il y a aussi la présentification, en sa forme dite «actualisée», d'un desserrement ou d'une rupture, soit sémiotiquement l'affirmation d'une disjonction qui ne vaut que d'être comme en suspens et dans l'attente, le fragment se détachant sur cette toile de fond où il se profile ou parmi ce tissu conjonctif qui l'enserre. Dès lors, le renvoi dont il est question et qui apparente le fragment au signe trouve ou prend sa réponse dans une version «réalisée» dont le débris conserve la mémoire ou dans une version «virtualisée» dont l'incipit distille la promesse. Cela fait que, archéologie ou eschatologie, la saisie du fragment conjugue ces divers «modes d'existence sémiotique»: la reconstitution, c'est mettre le passé au futur, et l'invention, c'est faire advenir le déjà-là de la forme projetée.

Il y a encore la définition d'une identité, d'une manière d'être qui est aussi une façon de se présenter, le fragment séparé ou simplement séparable dessinant une configuration d'ensemble où viennent se loger, sur le mode empirique, les termes qui composent le lexique du fragmentaire et, sur un mode formel, les cas de figure que distinguent leurs positions dans la structure. A ne prendre ici que ces deux pôles entre lesquels le fragment oscille, le détaché et le rattaché, on peut esquisser une représentation «en carré» qui recueille quelques variétés catégoriquement contrastées ou simplement graduelles, soit par exemple:

| | | |
|---|---|---|
| disjonction<br>le débris<br>/détaché/ | × | conjonction<br>le constituant<br>/rattaché/ |
| non-conjonction<br>l'isolat<br>/non rattaché/ | | non-disjonction<br>l'élément<br>/non détaché/ |

Reversées dans le procès, ces variétés du paradigme et les classes d'objets qu'elles servent à dénommer désignent des positions syntagmatiques et le résultat des transformations opérées d'un état à l'autre. Les parcours syntaxiques correspondants se déploient ainsi, alternativement, entre le «débris» et le «constituant», via ces espèces médiates que sont, dans un sens, l'«isolat» et, dans l'autre, l'«élément». Au statut paradoxal du fragment que traduit son manque constitutif s'ajoute son caractère ambigu puisque la même chose, vue sous des angels différents, sera tantôt comme un tout et tantôt traitée comme une part ou un morceau, avec, entre les deux et comme à mi-chemin, ce qu'on appelle justement «partie intégrante» ou «pièce de collection», sortes d'oxymores qui disent la teneur «jonctive» et le rôle transitionnel du fragment.

Il y a en outre, dans tous ces attendus qui touchent au fragment, la suggestion d'une soudure à faire ou la désignation d'un manque à gagner, ce qui, narrativement, s'entend à la fois comme instillation, à petites doses fragmentaires, d'un objet de manque, comme instauration d'un sujet de quête, lui-même en état de privation et pour ainsi dire dépossédé de son pouvoir de sommation ou de son droit de suite, et enfin comme institution d'un programme du faire, qu'il s'agisse, pragmatiquement, de conjoindre ou de ressouder, par saturation on suture, ce qui se présente en témoin d'absence ou qui se défile en ordre dispersé, ou encore, et peut-être surtout, qu'il s'agisse cognitivement d'établir l'existence même du fragment, ce qui suppose, en plus de la compétence nécessaire, l'exercice dédoublé de sous-programmes d'identification (intrinsèque, réfléchie) et de reconnaissance (corrélative, transitive), jusqu'à ce que, en fin de parcours et du point de vue de la «sanction», on soit à même de statuer sur le bien-fondé des inclusions ou des appartenances et de faire accepter la véracité, l'efficacité des relations ainsi instaurées on restaurées.

Ce qui sa joue alors sur ces deux dimensions, pragmatique et cognitive, entre l'objet (O) et le sujet (S1) se prolonge en direction d'une tierce partie prenante: l'autre sujet (S2), de telle sorte que le fragment, déjà à sa façon «débrayé» à partir de l'instance dont il relève et promis en retour à pareil «réembrayage», fait désormais figure d'actant-sujet de la manipulation, relais du Destinateur et source d'une modalisation de type factitif: il y a ce que le fragment initie et se trouve là pour faire faire. Parallèlement, il fait office de sujet opérateur délégué, comme si, entre les mains de celui qui en use et l'ordonne, il devait servir à mettre l'autre, celui qui s'y trouve confronté et qui le reçoit diversement en partage, dans la situation d'en connaître, c'est-à-dire fondamentalement d'en être affecté quant à sa compétence et, partant de là, d'avoir à mettre en oeuvre, au titre de la performance, un faire inquisiteur

(s'enquérir du reste) ou/et compensatoire (réduire ou liquider le manque). C'est donc ainsi, par l'entremise du fragment et, si l'on peut dire, par le biais de ce que R. Barthes appelle son «interstice»[4], qu'il se passe, d'un sujet à l'autre, entre destinateur et destinataire, entre manipulateur et manipulé, entre sujet informateur (qui distille le savoir, qui s'emploie à faire croire) et sujet observateur (qui, comme on dit, doit «faire avec», étant ainsi déterminé et spécifié en son rôle et à sa place), un faire être ou encore, techniquement, une «compétentialisation» dont alors on peut s'attacher à détailler la teneur.

Vue sous ce jour, l'interaction dont le fragment est à la fois le support, l'instrument et la figure comporte sélectivement ou additivement:

1. un (faire) vouloir, issu de la conscience du manque et sous-tendu ou même délibérément renforcé par l'urgence du suspens: c'est, si l'on peut dire, l'aspect persuasif et la force illocutoire du fragment, en tant que par lui et selon des procédures variables, on se sent «interpellé»;

2. un (faire) savoir, puisqu'en somme le fragment informe, fût-ce restrictivement: ainsi, à côté du savoir élusif, symptomal que positivement il apporte, il y a celui qu'il ne refuse pas de procurer et que traduit plutôt le ne pas faire ne pas savoir, à quoi s'ajoute, toujours dans le cadre de cette «relation épistémique»[5], la possibilité, négative cette fois, mais non moins attestée, d'user du fragment pour ne pas divulguer le reste, pour, en bref, faire ne pas savoir;

3. un (faire) croire: c'est, par exemple, le rôle dévolu à l'échantillon qui, détaché ou extrait, n'a pas pour seule fonction d'informer (de donner à voir, de donner à savoir), mais vise à persuader de la nature ainsi indexée ou partiellement représentée de l'objet, de la vérité de la chose, en sa présence abrégée et exemplaire. Comme la signature dans le champ scriptural, dans l'espace épistolaire, le fragment prélevé dans l'espace tissulaire vient faire foi et, somme toute, en rajoute sur la confiance;

4. un (faire) pouvoir faire: tourné résolument vers l'action à laquelle il dispose, le fragment a valeur d'équipement pour ce qu'il instrumente; identifié d'emblée comme objet modal ou revigoré pour la circonstance, il figure avantageusement, comme valeur d'usage, dans tel programme narratif de base. Ainsi, dans une entreprise de reconstitution, il n'est pas seulement partie de l'ensemble visé, ce que traduit partitivement ou fonctionnellement sa «philo-logie», mais aussi moyen d'atteindre l'objectif. La «tit' ficelle» de Maître Hauchecorne, dans le conte de Maupassant, n'est pas qu'un bout, justement, de ficelle, mais également un bout de programme, un élément de scénario ou de script que définissent conjointement la configuration finalisée et générique du ramassage «à

toutes fins utiles» et, plus spécifiquement, le parcours figuratif du «ficelage». A ce titre, on le voit, le fragment fonctionne comme un modèle de prévisibilité appellé syntaxiquement à servir au calcul des dérivées (ce à quoi il peut mener) ou des intégrales (ce dont il dépend, par hypothèse ou hypotaxe), et déterminant des conduites. Il a donc doublement valeur de «ficelle», d'ailleurs plus ou moins grosse, et peut entraîner toutes sortes d'effets. Ainsi, comme «truc», il représente un pouvoir faire; comme indice privatif, il figure un ne pas pouvoir faire; comme amorce interprétée de manière plus ou moins coercitive, il engendre un ne pas pouvoir ne pas faire et agit comme un défi ou une provocation. Son handicap est alors ce qui fait sa force et, tel la ficelle dont on croit user, c'est lui qui vous mène par le bout de nez.

Il y a enfin dans le fragment, sous le signe d'une double privation, l'indication d'un investissement passionnel qui, pour lui-même, se traduit par une sorte de mal-être et, pour le sujet qui s'en trouve affecté ou contaminé, par une tensione, un pro-tension qu'il s'agit d'atténuer ou d'éliminer. Cette tensivité inscrit le fragment sur la dimension «thymique», à côté et au delà des autres dimensions, pragmatique et cognitive, où simultanément il opère. C'est là que surgissent, accompagnant le fragment dans son instance ou son histoire, des états tendus ou inquiets comme le suspens et l'attente et tout un environnement pathémique, un pathos orienté qui, tourné vers le «ne plus» se dit regret ou nostalgie ou même se teinte de désespérance, et qui, axé sur un «pas encore», peut certes se charger de renoncement ou de crainte, mais peut aussi contenir l'espoir d'une promesse comblée et préfigurer un accomplissement. Concentré dans la «madeleine», sorte de palimpseste à rebours, l'itinéraire de Proust conjugue ce double mouvement où se mêlent d'une façon quelque peu perverse euphorie et dysphorie, objets perdus et objets retrouvés. On peut dire alors que l'instabilité structurelle qui, par nature, frappe le fragment (il est comme «transversé» et «en passe de») gagne à son tour les valeurs qui s'y rattachent, thymiques et partant axiologiques. Reçu tantôt sur le mode dysphorique et foncièrement dévalorisé, il sera vécu comme une frustration à combattre ou à détourner: si on ne parvient pas intrinsèquement à le compléter, du moins s'emploiera-t-on à lui trouver un emploi quelconque, plutôt que d'avoir à affronter l'«horreur du vide». Tantôt au contraire, sur la foi de son pouvoir de sidération (que l'on songe aux genres inachevés comme le «haiku», aux fulgurations que recueillent traditionnellement «pensées» et «maximes», aux «départs de codes» dont parle R. Barthes dans *S/Z* [6], aux espaces ouverts et aux lignes fuyantes, bref aux perspectives), il deviendra objet de jouissance et mode d'énonciation privilégié. Le «cercle des fragments», comme le dit encore R. Barthes [7], peut aussi bien

être infernal que — une fois «converti» passionnellement et idéologiquement reclassé — paradisiaque. Ainsi en va-t-il, par les temps qui courent et suivant la faveur du moment, de l'écriture fragmentaire ou de la pensée du fragment, érigées l'une et l'autre en fin du fin et en comble de l'art, et appliquées à tous les domaines. Aux prétentions unaires et aux visées totalisantes, pour ne pas dire totalitaires, s'opposent ou s'opposeraient micro-pouvoirs, savoirs en miettes, consensus locaux et révisables, menus conflits et poussière de petits chefs. A la tradition, jugée d'un autre âge, de la somme moyenâgeuse, la pratique — la mode — du fragment apporte son démenti, sa para-tactique, mettant son point d'honneur à surtout ne pas relier et à ne pas conclure pour, est-il dit, laisser à l'autre la liberté de sa lecture et pour démontrer, pour démonter, ainsi la précarité de toute science au nom d'un supplément et au prix d'une savante déconstruction. Ou alors, le fragment, au lieu de se choisir, s'impose comme mode d'énonciation obligé: c'est la marque d'un discours sans transcendance, comme celui du Barthes des *Fragments d'un discours amoureux* [8].

Il y a donc, à tout prendre, non seulement une poétique du fragment qui se fixe dans des genres établis, mais, en un sens plénier, une politique de la chose dont témoignent, par exemple, en des lieux divers de l'espace social, diplomatie des petits pas, distillation des petites phrases, négociation par petits paquets, toutes stratégies fractionnées et efficaces qui visent à ne pas d'un seul coup «lâcher le morceau». La reprise esthétique du fragment consiste alors, d'un côté, à se livrer à toutes sortes d'assemblages qui, par des procédés concertés ou aléatoires, collations et autres montages, cherchent l'intégration à la faveur d'un déplacement ou d'un transfert, mais aussi, d'un autre côté, consiste en l'érection délibérée et spectaculaire de la partie en tout, comme lorsque le tronc noueux d'un (par ailleurs) arbre devient sculpture et objet d'art, frappe l'oeil en faisant le beau et signe, à travers ses contorsions, l'échange réversible entre nature et culture. L'auto-suffisance ainsi décrétée fait pièce, si l'on peut dire, à la fragmentarité du fragment, est une façon, peut-être détournée, de répondre au désir de sommation et de clôture, institue en tout cas une nouvelle vérité de la chose en lui assignant d'autres fonctions, d'autres valeurs, en le sublimant. L'esthétique à ce point verse dans l'éthique: la morale du fragment, c'est de détenir une part de vérité, c'est de se situer, fût-ce passagèrement, «dans le vrai», c'est en somme, à lui-seul et malgré tout (ou peut-être à cause de cela), de pouvoir mieux dire et mieux faire. Mais alors, cette efficacité — à la fois pratique, éthique et esthétique — que l'on prête au fragment et l'euphorie dont à l'occasion on l'entoure ne sont-elles pas retournables, si l'on veut bien admettre que cette vérité, comme toute autre, se fragmente; vérité en deçà des Pyrénées, erreur au delà.

A faire ainsi, fragmentairement, le tour du fragment, on mesure sa capacité, soit ce qui s'y loge et qui y passe de rapports causatifs et manipulatoires, à l'enseigne d'un faire faire; de relations épistémiques et fiduciaires, comme lorsqu'à l'aide de bribes et de propos écourtés on cache ce qu'on ne veut, ne doit ou ne peut pas faire savoir; de transactions qui, autour de l'objet privatif, modalisé et modalisant, engagent des sujets pourvus de leurs compétences respectives et lancés dans des programmes cognitifs ou pragmatiques d'identification, de suppléance ou d'intégration, ou encore, comme on vient de le voir, d'autonomisation, d'optimisation; d'investissements, enfin, thymiques et axiologiques, auxquels se relient des états d'inquiétude ou de ravissement, de jugements d'imperfection ou d'insuffisance ou, au contraire, d'adéquation et d'efficience.

On se propose alors, pour terminer, de convoquer quelques aspects majeurs, quelques termes-clés qui, d'un côté, dans leur généralité, résument l'économie du fragment et, de l'autre, débouchent sur des manifestations singulières, sur des cas de figure à valeur d'illustration.

Ce sera d'abord, du fragment, la séance: là où il se place, concrétion ou précipité, et d'où vient qu'accessoirement on le juge bien ou mal-séant. Typique ici est la distribution dans l'espace, suivant une ventilation dont, si l'on peut dire, les variétés du lexique gardent la mémoire. C'est ainsi qu'au «morceau», indéterminé, s'opposent, dûment localisés, le «bout» et le «tronçon» qui eux-mêmes se distinguent par leur caractère terminal (initial ou final) ou médian, central ou périphérique. De cela il faut alors mesurer l'incidence sur les parcours initiés par le fragment, sur la compétence du sujet que cette disposition oblige, sur le déroulement de la performance qui doit faire les jointures et combler les vides. Que veut-il mieux et d'où peut-on partir: du début, de la fin, du milieu? L'amateur de puzzles connaît bien ces exigences de la spatialisation, qui par exemple cherchera d'abord à reconstituer les bordures. A cela il convient d'ajouter la triple dimension, linéaire, planaire ou multiplane, du fragment qui alors, selon le cas, se prolonge en bout à bout («string analysis»), s'inscrit dans une surface («mapping out»), s'étage et rallie («rank-shifting») un niveau qui l'absorbe, prenant son sens, comme l'indiquait Benveniste, de cette «capacité d'intégrer une unité de niveau supérieur» [9]. De là, une fois encore, opérations et contraintes singulières qui régissent et orientent les procès ou les stratégies du recomposition, de remembrement: alignements, intercalations, inclusions et englobements. A noter tout spécialement que, quelle que soit la topologie de départ, implicite (on ne sait pas, ou plus, ou pas encore de quoi le

fragment est fragment, ni où exactement il se situe) ou explicite (la grille d'arrivée est fournie d'emblée, comme dans les mots-croisés), les programmes de complémentation, de supplémentation se disposent en succession, au prix d'une conversion linéaire, d'une linéarisation des points ou des segments dispersés, des volumes ou des espaces. Il y a là, de nouveau, des contraintes qui peuvent obliger à revenir sur ses pas, à reprendre les choses au début, pour que tel ou tel élément retrouve ou prenne sa juste place et fasse la preuve de sa bien-séance.

C'est ensuite, du fragment, la phorie, soit, étymologiquement, ce qu'il pointe, qu'il emporte avec lui et vers quoi il porte. Le fragment, sous ce rapport, est diaphorique et a partie liée avec le temps, si bien que, toujours sous le signe d'une morphogenèse, il est tantôt trace et mémoire en ce qu'on dira son «passéisme» (ou son «vestige») et tantôt amorce et invention en ce qu'on verra comme son «futurisme». De là son double aspect, au besoin cumulé et ambivalent, terminatif et inchoatif: il met un terme provisoirement à ce que puissanciellement il relance; de là aussi son possible double statut puisque, pour partie, ce peut être un tout et que, du tout, il demeure la partie: complet sur un plan et dans ses propres limites, il s'avère promis à un devenir qui sape sa suffisance et le met littéralement en sursis de finalité (c'est son aspect prospectif, pro-tensif) ou en passe d'anamnèse (c'est son pouvoir de rétention et son regard «rétro»). On comprend alors qu'il soit objet, thymiquement, et suivant la pente du temps, d'eu-phorie ou de dys-phorie, en un double mouvement qui suit son débrayage à partir de ce à quoi il manque et son embrayage ou son ré-embrayage en direction de ce qui lui fait défaut. C'est dire aussi à quel point il est empreint d'anagogie, aller ou retour vers un autre, un ailleurs, un en deçà, un au delà, ce qui, fonctionnellement, dans son lexique ou sa grammaire, se traduit pour lui par des dépendances ou des reclassements, hyponymie ou hypotaxe.

C'est à présent, du fragment, la vacance, soit ce manque qu'il indexe et qui le renvoie à ses tenants et ses aboutissants. L'enjeu, ici, est la fragmentalité, à entendre comme l'«être-fragment» du fragment qui suppose que, comme tel, on l'identifie avant même de le reconnaître. Il y va donc, présentement, des virtualités qu'il recèle, des propriétés qui s'y marquent et qui attirent l'oeil à la façon d'un trouble et comme par excès (ce dehors qui transparaît) ou par défaut (ce dedans qui se creuse en lacune ou en faille). Cet a priori du fragment, cette prédisposition qui permet qu'on l'identifie n'est autre que son «existence modale», celle-là même qui entoure l'objet ainsi programmé et valorisé de ses affixes: fragmenté/fragmentable, détaché/rattachable, décomposé/ recomposable, désintégré/(ré)intégrable. On a ainsi, d'un côté, ces modali-

tés qui sous-tendent le fragment et que manifestent ses traits figuratifs: pouvoir — ou ne pas pouvoir — être («il» ou «ça» s'y prête); devoir être (il importe que «ça» figure quelque part); ne pas pouvoir ne pas être («ça» ne peut pas rester en l'état). En face de cela, lui faisant pendant et corollaire, il y a la «compétence», modale également, du sujet en instance de fragment: vouloir faire qui, par décision, en un geste délibéré et fondateur, décrète fragment le fragment, quitte à voir sur pièces si «ça» marche (ce pourrait être une définition de la «vérification expérimentale», variante ici de la création); présomption aussi, graduée et plus ou moins assise, que traduisent savoir et croire et qui fait que le fragment d'emblée est pris ou assumé comme tel, à partir d'une assurance préalable (fragment, assurément, même si j'ignore de quoi), ou que, par imputation et supputation, il se cherche (fragment, pourquoi pas?), à charge d'en faire l'essai ou la preuve et de telle sorte qu'au bout du compte le croire se stabilise en savoir. C'est cette transitivité du fragment, à la fois «voulue», «sue», «pue» et «due», qui mène en continu de l'identification à la re-connaissance, laquelle alors exige un faire comparatif qui ajoute au fragment sa clausule: fragment d'abord, fragment de- ensuite, et même, devrait-on dire, fragment pour-, afin de bien marquer que, loin d'être un en-soi, il ne s'institue et finalement ne vaut que tributairement, à la fois dans l'espace et/ou dans le temps dont il relève pour son identité et sa fonction et dans la mouvance du ou des sujets qui se l'approprient pour son usage.

C'est alors, du fragment, la vicariance, issue elle-même de la transitivité qui s'attache à lui comme reste du reste et qui lui vaut de se montrer plus ou moins instructif, plus ou moins exemplaire. Sous ce jour, le fragment est élusif et allusif: il manque de et à quelque chose vers quoi il adresse suivant sa fonction d'indicateur, son pouvoir de substitution, sa valeur de remplacement, bref, sa lieu-tenance. C'est ainsi qu'à terme, à travers son insinuation, s'établit un rapport d'adéquation entre la structure d'accueil qui pour lui s'apprête à la façon d'un «plan de masse», d'un dessein et d'un destin, et l'objet idoine, cheville ou bouche-trou, que lui-même représente. De là, bien sûr, l'axiologisation dont il se voit affublé en vertu, justement, de ses capacités divinatoires et de la compétence qu'il procure, de la performance qu'il autorise. Il est alors objet de dilection et éligible pour sa force de représentation, sa teneur propédeutique et, généralement, ses bons offices. Mais il arrive aussi que, comme «vicaire», il faillisse aux devoirs ou au pouvoir de sa charge et que, si l'on ose dire, il brille par tout ce qu'il manque, affichant sa carence. De ce manque à l'appel surgissent tensions et confrontations modales: c'est par exemple le «petit bout» qui, divulgué parcimonieusement, n'en dit pas assez long, crée le manque et attise le

désir (où l'on voit la parenté du fragment avec l'érotisme); c'est le vouloir savoir ou le vouloir faire exarcerbés qui se heurtent, faute d'éléments suffisants, au ne pas pouvoir. On en arrive ainsi, via le fragment, à des situations paradoxales dont la moindre n'est pas ce supplément, cette déhiscence qui entame les rapports du tout et de la partie quand le propre de l'un excède le propre de l'autre et, somme toute, jure avec lui. La vicariance du fragment serait alors frappée de cette altérité de principe, de ce surplus fatal.

C'est enfin, du fragment, la trace, autrement dit cette façon qu'il a de renvoyer plus loin à une même autre chose, d'être traversé de ce qu'il transverse, d'être à la fois dedans dehors («in an' out»). D'un point de vue dynamique, ce manque à gagner met sous pression et intime des parcours. Mais quels? Là se placent, alternativement ou conjointement, les modalités du fragment, ordonnées génériquement sous trois modèles dont chacun détermine ses propres conduites et types de faire. C'est alors, en résumé:

1. le modèle du «puzzle», qui appelle des programmes de recomposition à partir de morceaux rompus et dispersés, mais sans reste. Comme dans le «travail en miettes», tous les éléments sont co-présents et toutes les tâches représentées: ce qui manque est le scénario ou le fil conducteur de la pièce, son à-propos quant au produit fini;

2. le modèle de l'«iceberg» où ce qui transparaît n'est que la partie visible, la portion congrue, l'appendice qui transitivement, par des voies plus ou moins détournées ou plus ou moins opaques et à la suite d'une série d'inférences, conduit aux appendages et autres soubassements substantiels. C'est, par exemple, le petit bout de phrase ou ces «mots du discours» qui feignent d'en dire peu et en donnent beaucoup à entendre, pour peu que l'on y rattache les programmes de complémentation nécessaires;

3. le modèle de la «syncope» qui conjugue hiatus et intermittences, qui alterne lucidité et moments d'absence, en foi de quoi les programmes afférents de supplémentation apportent du liant ou, comme le disait Virginia Woolf, un quelconque «solvant» [10]. C'est ici la question de la dystaxie, du chaînon manquant, du point aveugle, du trou noir, ou c'est encore — les exemples ne manquent pas —la trame de récit tissée par A. Robbe-Grillet entre nombre de toiles de Magritte sous le nom enjôleur et enrôleur de *La belle captive* [11].

Ce qui survient alors, selon les types et les programmes, c'est globalement un jeu d'anamorphoses et, plus spécifiquement, des reclassements qui peuvent être homo- ou hétéro-catégoriels et qui s'opèrent par «per-

tinentisation» ou/et par levée de restrictions ou d'hypothèques. Ainsi, dans le puzzle, les pièces ont même rang et, du moins a priori, même valeur. Chez Robbe-Grillet, en revanche, le pictural se trouve revu et corrigé en verbal. Avec Magritte, ce sont les attaches référentielles et l'inter-dit du sens qui se voient suspendus ou déplacés au profit des propriétés du formant plastique et sous couvert d'une isotopie esthétique. Dans tel poème fait de pièces et de morceaux, à la manière Dada ou dans la tradition d'Oulipo [12], c'est la rime à elle-seule qui fournit la raison («It's a poem if it rhymes», dit Gael Turnbull [13], à la fin justement d'un de ces bouts-rimés). Au coeur des mots-croisés, les lettres sont d'un côté parties de mots qui font sens en tous sens (horizontalement, verticalement) et, de l'autre, éléments d'une saturation progressive (et, pour le cruciverbiste, témoins d'une compétence à la fois sens cesse accrue et de plus en plus contrainte) qui les classe et les reclasse de case en suite, de suite en axe, d'axe en croix et de croix en grille. Dans la cour du Louvre, la «pyramide» fait «pièce rapportée» dans un ensemble déjà composite: à partir d'où, alors, verse-t-on de l'hétérogène dans l'hétéroclite, de l'accepté dans l'insupportable, et quel est, entre fragments, le «seuil de tolérance»?

Autant dire, en fin de compte, que le fragment, c'est selon et relativement à . . .

Université de Lille III

Henri Quéré

*NOTES*

[1] Cf. H. Quéré, «D'une lettre l'autre: figures de l'épistolaire», *Documents de travail et pré-publications*, Urbino (Italie), Centre International de sémiotique et de linguistique, 146/B, 1985.

[2] On pourrait même dire que le fragment, comme la citation, se joue non seulement à trois, mais à quatre, à cinq, si l'on y ajoute source et cible, provenance ou/et destination. Cf., sur ce point, H. Quéré, «Notes sur la citation», in *L'ente et la chimère*, Caen, Centre de publications de l'Université de Caen, 1986, pp. 197-209.

[3] Concernant ces termes du métalangage sémiotique, voir, ici et pour la suite, A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

[4] Cf. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 98.

[5] Pour tout ce qui concerne cette «relation épistémique» et les rapports entre Sujet informateur et Sujet observateur, voir notamment J. Fontanille, *Les points de*

*vue dans le discours: de l'épistémologie à l'identification*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université de Paris III.

(6) Cfr. R. Barthes, *S/Z. Essai*, Paris, Editions du Seuil, 1970, p. 27.

(7) Cf. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 96.

(8) R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

(9) Cf. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 127.

(10) Cf. V. Woolf, *A Writer's Diary*, London, The Hogart Press, p. 149.

(11) A. Robbe-Grillet, *La belle captive*, Bruxelles, Société Nouvelle d'Editions Internationales, 1975.

(12) Cf. Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1973; *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard, 1981.

(13) Gael Turnbull, «Now That April's Here», in M. Horovitz, éd., *Children of Albian. Poetry of the Underground in Britain*, Harmondsworth, Penguin Books, 1969, p. 297.

Stampa: Arti Grafiche Editoriali S.r.l. - Urbino

## A

Semiotica, linguistica, semantica
Sémiotique, linguistique, sémantique
Semiotics, Linguistics, Semantics

## B

Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica
Sémiotique narrative et discursive. Rhétorique.
Semiotics of narrative and discourse. Rhetoric

## C

Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica)
Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique)
Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)

## D

Semiotica letteraria; mitologia e folklore; poetica
Sémiotique littéraire; mythologie et folklore; poétique.
Literary Semiotics; Mythology and Folkloristics; Poetics

## E

Semiotiche auditive
Sémiotiques auditives.
Audio Semiotics.

## F

Semiotiche visive e audio-visive
Sémiotiques visuelles et audio-visuelles
Visual and audio-visual Semiotics