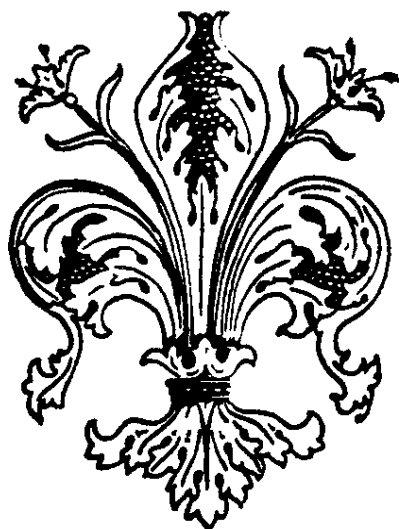


Italian Quarterly

DEPARTMENT OF ITALIAN

RUTGERS
THE STATE UNIVERSITY
OF NEW JERSEY



YEAR XXVI. NO. 102 - FALL 1985

Italian Quarterly

DEPARTMENT OF ITALIAN

RUTGERS
THE STATE UNIVERSITY
OF NEW JERSEY

Founder

Carlo L. Golino

Board of Editors

Joseph Chierici, Franco Ferrucci, Guido A. Guarino (*Chairman*), Joseph E. Laggini,
Umberto Mariani, Laura S. White, Spencer Di Scala (*Associate Editor*),
Carlo L. Golino (*Editor Emeritus*)

Board of Advisers

Alberto Asor Rosa, Thomas G. Bergin, Aldo S. Bernardo, Vittore Branca, Glauco Cambon,
Fred Chiappelli, Dante Della Terza, Umberto Eco, Felix Gilbert, Mario Luzi, Jean Parrish,
Giuseppe Petronio, Ezio Raimondi, A. William Salomone, Cesare Segre, James H. Stubblebine

Italian Quarterly is published four times a year by the Department of Italian at Rutgers,
the State University of New Jersey.

Italian Quarterly welcomes critical contributions in English or Italian on Italian literature
and culture, including film; artistic translations of works of merit; and original work, poetry or
prose, in Italian. Critical material should follow the form set forth in the MLA Style Sheet.

Manuscripts should be submitted in duplicate: the original and a carbon or xerox copy.

Italian Quarterly will not be responsible for the return of manuscripts unless accompanied
by a self-addressed envelope and sufficient, unattached stamps.

Subscription rates. Individuals: \$15.00 a year, \$28.00 for two years, \$40.00 for three years.
Institutions: \$20.00 a year. Single copies: \$5.00. Back issues: \$6.00 per copy. All payments in
advance in U. S. dollars.

Articles appearing in this journal are annotated and/or indexed in *America: History and Life*, *Arts and
Humanities Citation Index*, *Historical Abstracts*, *MLA Directory of Periodicals*

All editorial or business communications should be addressed to *Italian Quarterly*, Department
of Italian, Rutgers University, New Brunswick, N. J. 08903.

Copyright by *Italian Quarterly*, 1980.

IL DIALOGISMO E IL PROBLEMA DELLA CONOSCENZA STORICA NELLA NARRATIVA DI P. M. PASINETTI

1. Che il romanzo sia, come afferma Bachtin,¹ un genere letterario proteiforme in continuo divenire, difficilmente canonizzabile perché costruito sul confronto dialogico-critico tra i testi e i linguaggi attraverso cui la realtà "storica" si configura e la specifica incompiutezza semantica, il vivo contatto con l'età contemporanea incompiuta e diveniente (il presente aperto), lo testimonia eloquentemente la produzione romanzesca di Pier Maria Pasinetti, da *Rosso veneziano* (1959) a *Dorsoduro* (1983).²

Fin da *Rosso veneziano*, Pasinetti dispiega le risorse plastiche e critiche del romanzo dialogico proponendo innanzitutto una visione non assiologica del passato e del tempo in genere, per cui gli avvenimenti e i fatti non sono fenomeni assoluti, completi e essenziali, ma bensì testi e testimonianze di un passato sempre relativo, interrogabile e reinterpretabile. La dialogizzazione del tempo e dei fatti si realizza per mezzo di un'abile orchestrazione di voci e di punti di vista che trascende i confini delle coscienze linguistiche individuali: i personaggi di Pasinetti esistono come parole o elementi del discorso narrativo dialogico, e come tali mutano, si trasformano e riplasmano a seconda della coscienza linguistica che la narrazione via via propone come interpretante.

Il romanzo dialogico orchestra, secondo Bachtin, una pluralità di linguaggi che possono venire rappresentati artisticamente come coscienze linguistiche specifiche (in forma di discorso autoriale esplicito, o del discorso del narratore o dei personaggi stessi) o come stilizzazioni generiche di gerghi professionali o di altri sottolinguaggi propri di specifici gruppi sociali. In ambo i casi le coscienze linguistiche rappresentate, siano esse individuali o collettive, sono sempre anche delle ideologie: "A particular language in a novel is always a particular way of viewing the world, one that strives for a social significance. It is precisely as ideologemes that discourse becomes the object of representation in the novel" (D I 333).³ Tra le opere di Pasinetti quella che propone più macroscopicamente l'alternanza dialogica di coscienze linguistiche interpretanti è il romanzo ironicamente intitolato *Il Centro* (1979). Lo sviluppo dell'intreccio, infatti, è affidato esclusivamente a tre voci che si alternano narrando in prima persona; l'autore, siglandosi

“P. M. P.” si attribuisce ironicamente il ruolo decentrato di semplice compilatore. Ai tre narratori è affidata la stilizzazione parodico-satirica di una serie di linguaggi e delle ideologie ad essi sottese, tra cui il linguaggio burocratico, il linguaggio della sinistra post '68 e il gergo misterioso dei convegni internazionali di alta cultura. Facendo coincidere l'intreccio del racconto con l'intreccio delle voci narranti, che offrono via via prospettive diverse e anche contraddittorie dei “fatti,” Pasinetti crea un meccanismo formale perfettamente adeguato al tema fondamentale del romanzo, che è la satira di ogni forma di accentramento e di assolutizzazione politica, culturale e linguistica. In *La confusione*, le voci diaristiche diversissime di uno storico, un giornalista e uno scultore si alternano e vengono via via interrotte da capitoli narrati in terza persona, per cui il lettore si trova a guardare lo sviluppo degli eventi narrati da prospettive diverse che agiscono come glosse ironiche reciproche all'interno del romanzo. La personalità del protagonista Bernardo Partibon e la storia del suo ritorno in Italia dopo vent'anni d'America affascinano il lettore ma rimangono elusive, sottolineando la problematicità del rapporto realtà-scrittura e arrivando a rendere l'idea stessa di bio-grafia un ossimoro. Quali sono i fatti di una vita, quali devono essere trascritti, e quali tralasciati? Anche ammettendo che questi fatti possano essere rintracciati rimane, per la storia di un individuo come per la storia in genere, il problema che “una storia non è mai semplice e lineare, che non è mai finita e mai capita in pieno.”⁴ *Il ponte dell'Accademia* (1968) propone una serie di stilizzazioni parodiche del linguaggio delle Istorie e del linguaggio accademico, sia in forma generica, soprapersonale, che attraverso le coscienze linguistiche di specifici personaggi. La stessa strategia di orchestrazione polifonica viene usata da Pasinetti per parodiare, con notevoli effetti comici, il linguaggio manageriale in *Domani improvvisamente* (1971).

La stilizzazione parodica e satirica che, secondo Bachtin, è una componente fondamentale del romanzo dialogico, i cui prodromi risalgono perlomeno ad Apuleio e a Petronio, presuppone innanzitutto la decentralizzazione del linguaggio e delle ideologie che vi si esprimono. Contrariamente al romanzo monologico, in cui lo stile tende a essere uniforme, organico all'ideologia dell'autore, e a escludere o neutralizzare qualsiasi intrusione ideologico-linguistica “di disturbo,” il romanzo dialogico è plurilinguistico, incorpora e parodia gli altri generi letterari e i linguaggi del contesto storico-sociale, smascherandone la convenzionalità e le ideologie. L'ideologia stessa dell'autore non si impone didatticamente come unico centro e principio organizzatore, ma diventa anch'essa oggetto di ironia, mediata e rifratta nel processo dialogico. Soprattutto il romanzo dialogico si oppone ironicamente al mito del linguaggio unico, assoluto portatore di verità e quindi assolutista. Questa decentralizzazione linguistico-ideologica si verifica infatti, secondo Bachtin, particolarmente in periodi in cui le culture nazionali perdono il loro carattere di isolamento e autosufficienza, e divengono coscienti della propria coesistenza con altre culture e altri linguaggi (D I 370). Il romanzo dialogico è perciò essenzialmente cosmopolita. Non sorprende quindi che Pasinetti, un intellettuale di formazione cosmopolita sempre acutamente conscio della falsità dei miti nazionalistici propagati dalla retorica fascista e paradossalmente ripresi, benché in forma assai diversa, dal Gramsci teorizzatore della letteratura nazional-popolare (*Letteratura e vita nazionale* fu pubblicato nel 1950), abbia esordito come romanziere, dopo i tre racconti raccolti in *L'ira di Dio* (Milano: Mondadori, 1942) negli anni '50 con un romanzo

“storico,” *Rosso veneziano*, ambientato in epoca fascista, e abbia intrapreso così la dialogizzazione parodica e satirica dei miti ideologico-linguistici della società italiana, tornando recentemente e con squisita auto-ironia a riflettere criticamente, con *Dorsoduro*, sia su quel primo romanzo (con cui peraltro Pasinetti non ha mai smesso di dialogare dall'interno della propria produzione narrativa), sia sullo stesso periodo storico, alla luce del presente.

Benché tutti i romanzi di Pasinetti siano dialogici e meritino perciò di essere studiati da un punto di vista bachtiniano, mi limiterò qui ad analizzare soprattutto *Rosso veneziano*, *Il ponte dell'Accademia* e *Dorsoduro*. Nell'effettuare questa scelta mi rendo conto di presentare un quadro parziale e personale dell'opera di Pasinetti che ha però il merito, spero, di impostare il mio dialogo con l'opera pasinettiana secondo coordinate che l'opera stessa implicitamente suggerisce. Privilegiando innanzitutto il primo e l'ultimo romanzo mi propongo di indagare l'evoluzione storica della narrativa pasinettiana, il modo in cui passato e presente narrativi si interrogano vicendevolmente. L'adozione della terminologia e dell'ottica bachtiniana⁵ risponde a due istanze insite nell'opera di Pasinetti: da una parte la costante attenzione alla storia, allo sviluppo diacronico dei linguaggi individuali e collettivi e al rapporto tra questi linguaggi e il discorso romanzesco; dall'altra la predilezione per le forme della parodia, dell'ironia e della satira, forme che, secondo Bachtin, giocano un ruolo essenziale nella storia del romanzo dialogico. Dal punto di vista metodologico, inoltre l'ottica bachtiniana costituisce una rara combinazione di storicismo – privo di riduzionismo sociologico – e di formalismo, cioè di penetrazione degli aspetti sincronici individuali di ogni opera letteraria. Per Bachtin il discorso romanzesco rappresenta un modello complesso e altamente mediato o “rifratto” dell'universo socio-linguistico in cui l'autore si trova culturalmente e storicamente inserito. La rifrazione della molteplicità dei discorsi che interpretano e costituiscono il reale è la sfida che il romanzo dialogico lancia contro ogni forma di riduzionismo ideologico e linguistico.⁶

Mettendo da parte *Il Centro* (decentrandolo), che porta il dialogismo parodico al più alto livello di perfezione formale e merita quindi una posizione centrale nel corpus pasinettiano, e soffermandomi invece sul *Ponte dell'Accademia*, mi rendo conto di soggiacere in parte a una prescrizione retorico-ideologica dello stesso *Centro*, e in parte all'accattivante retorica ironica del narratore del *Ponte*, Gilberto Rossi, il cui fascino su chi scrive è dovuto non solo al suo essere un personaggio immerso nel “mondo accademico” tra California e Italia, ma anche alla sua teoria sull’“importanza” delle scelte e dei sentimenti individuali, teoria che sembra, appunto, legittimare la mia scelta. Anche *Il Ponte dell'Accademia*, comunque, rappresenta un capitolo essenziale nella storia della narrativa pasinettiana perché è in questo romanzo che la visione dialogica del tempo e la riflessione sulla dialogicità della storia implicite in *Rosso veneziano* vengono teorizzate coscientemente.

2. Il romanzo dialogico, i miti e l'istoria: *Rosso veneziano*.

Rosso veneziano è un romanzo dialogico non solo perché la sua trama si sviluppa soprattutto attraverso l'intreccio dei discorsi dei personaggi, ma anche perché il romanzo incorpora, parodia e problematizza una serie di generi letterari, di strategie testuali e retoriche, smascherandone i presupposti ideologici.⁷ Le strategie retorico-testuali e i generi parodiati comprendono

la narrativa di *quest*, cioè quella del viaggio alla ricerca della verità mitica (il viaggio che Giorgio Partibon intraprende alla ricerca dello zio Marco Partibon, mitica reincarnazione di Marco Polo), il racconto poliziesco (la ricerca di Marco, presunto criminale, è ricca di misteri e colpi di scena), il genere epistolare e autobiografico (la voce di Marco compare prima in una serie frammentaria di lettere e poi, per un intero capitolo, in un taccuino-memoriale) e soprattutto il genere del romanzo storico, visto in rapporto al linguaggio "ufficiale" della storia passata e presente.

La giustapposizione, entro il romanzo, di generi e strategie testuali contribuisce alla loro dialogizzazione e problematizzazione. L'uso, per esempio, di elementi di un genere popolare come il racconto poliziesco accanto alla narrativa di *quest* fa sì che quest'ultima venga contaminata ironicamente e che ne risultino umanizzati e parodiati aspetti ideologici fondamentali. L'identificazione mitica di Marco Partibon con Marco Polo ci viene proposta nel contesto della scena "da giallo" in cui le cugine che svolgono il ruolo di coadiuvatrici nella *quest* dell'"eroe" Giorgio, si accingono a rubare, in condizioni di estrema suspense, le lettere di Marco Partibon che il padre delle bambine tiene nascoste nella sua scrivania. Vedendo scritto "Marco P." sul pacco delle lettere la più coraggiosa delle piccole ladre immagina che l'abbreviazione voglia dire "Polo" (RV 170). Alla relativizzazione ironica di questa identificazione mitica contribuisce anche l'età delle piccole ladre, che traducono ingenuamente sia la *quest* di Giorgio che la propria avventura "poliziesca" nei termini del proprio linguaggio fantastico di superstizioni infantili e di favole.

Eppure non si può dire che l'identificazione mitica venga relativizzata completamente. Pur privata di ogni carattere assiologico e quindi consciamente contrapposta all'assolutismo dei miti proposti dalla retorica fascista, l'immagine-mito di Marco Partibon-Polo riverbera lungamente sia all'interno di *Rosso veneziano* che nel corso della narrativa posteriore. Veneziano ma (o quindi) cosmopolita, Marco Partibon è un instancabile viaggiatore attratto dai miti di paesi "lontani" come la Germania o l'America o, quando ricompare brevemente "robusto e molto vecchio" in *Il ponte dell'Accademia* (P 307), anche l'Estremo Oriente. Proprio come Marco Polo, Marco Partibon nei suoi viaggi misura e confronta le proprie prospettive culturali con le realtà sorprendenti che via via gli si presentano, e si lascia coinvolgere, apre la propria esistenza ad attività e esperienze intellettuali e affettive diverse, compresa quella di parentele adottive e elettive che sostituiscono quelle "naturali." Come Marco Polo, Marco Partibon torna a Venezia per ripensare e riscrivere le proprie esperienze, che ci vengono date nel "taccuino-memoriale" del terzultimo capitolo. L'identità che emerge dal taccuino-memoriale non è meno problematica di quella intravista nel corso della prima parte della narrazione attraverso le voci, spesso diffamatorie, che Giorgio, insieme alla sorella Elena (anch'essa coadiuvatrice nella *quest*) interroga e cerca di decifrare per giungere allo zio. Si tratta di un'identità frammentaria (un po' come quella di Marco Polo nel *Milione*) in cui proprio la dinamicità, l'apertura e la disponibilità ideologica e affettiva diventano paradossalmente caratteristiche mitiche. Il mito-Marco è cioè un anti-mito, non solo perché privo della caratteristica fissità assiologica del mito in genere, ma anche perché in opposizione a miti specifici dell'Italia pre-fascista e fascista, come il nazionalismo, la xenofobia, l'autarchia linguistica e intellettuale, la famiglia patriarcale. La figura di Marco si oppone soprattutto all'idea – dialogicamente rappresentata da una serie di personaggi che osteggiano più

o meno esplicitamente Marco e la ricerca di Giorgio – dell'individuo "fascistizzato," l'individuo visto cioè non nel divenire delle proprie vicende e contraddizioni personali, ma scleroticamente identificato come soggetto "storico" solo in quanto proiettato in un gruppo, membro cioè di un ente astratto che è ideologicamente e politicamente predeterminato e quindi manipolabile.

Quando Marco e Giorgio finalmente si trovano, il loro incontro avviene quasi per caso, in modo imprevedibile, e la narrazione chiarisce che il processo stesso della ricerca individuale di Giorgio è più significativo dei fatti specifici su Marco che Giorgio riesce a scoprire. Credendo di essere sulle orme del mitico Marco, Giorgio scopre infatti i paradossi della storia, e comincia una riflessione critica su di essi che si spinge anche al di là di *Rosso veneziano*, fino a *Dorsoduro* e ai primi anni '80. Fin dall'inizio *Rosso veneziano* chiama in causa la tradizione del romanzo storico, e, contrapponendo la storie di fatti privati e di specifici individui alla storia ufficiale dei "personaggi eminentissimi" (RV 50), apre un implicito dialogo intertestuale con il romanzo manzoniano. Pasinetti fa sua l'istanza manzoniana di contestazione delle generalizzazioni brutali dell'Istoria.

L'educazione sentimentale e intellettuale di Giorgio Partibon, giovane studioso di storia, ha per base la scoperta che è rintracciando le vicende personali di un personaggio privato come suo zio Marco che si possono arrivare a capire i meccanismi e le contraddizioni dei larghi movimenti storici. La ricerca intrapresa da Giorgio è quindi una ricerca storica: le lettere, le carte, le tesi di laurea dello zio Marco sono per Giorgio gli archivi, i documenti storici necessariamente frammentari e lacunosi (proprio come i documenti che testimoniano allo storico l'esistenza di una civiltà sepolta), suscettibili di interpretazioni disparate, e quindi mai portatori di verità assolute. Giorgio (e il lettore con lui) scopre che l'interpretazione "ufficiale" della storia di Marco passivamente accettata e diffusa persino da membri della sua famiglia non è altro che un'interpretazione forzata e fuorviante (mitica) dei fatti, basata sul bisogno di ricondurre la singolarità dell'individuo Marco entro i parametri ideologici dominanti. I pregiudizi sociali della madre fanno sì, per esempio, che Marco ragazzo, con le sue "amicizie reclutate nei bassifondi," appaia contaminato, impuro, con "un altro odore, differente dal nostro" (RV 356, 358). Il marchio di eretica alterità si fa poi pesantissimo quando Marco, studente di filologia in Germania, "adotta" e viene adottato da una famiglia di ebrei tedeschi: nell'Italia patriottica del periodo intorno al primo conflitto mondiale ciò basta perché Marco venga tacciato di disfattismo e collaborazionismo col nemico.

L'aspetto più affascinante della storia di Marco sta nella forza con cui la leggenda intesuta da voci diffamanti si cristallizza e acquista valore di "verità." Quando la famiglia adottiva di Marco viene devastata da una tragica morte e dal dissesto finanziario, alla figura di Marco vengono associate le idee infamanti di criminalità omicida e di peculato. Riflettendo sull'ironia del proprio destino Marco, tornato a Venezia dopo il lungo esilio, scrive nel suo taccuino-memoriale:

Come mia madre aveva escogitato per proprio conto quella parola "peculato," usata con improprietà addirittura bizzarra, così possiamo ben dire, la fantasia popolare intesse storie o anzi ne presuppone di mai esattamente raccontate, necessarie però a riempire un vuoto, a dare nome e colore a tutto quello che la gente sentiva di abnorme, di diverso da sé, di oscuro, di odiabile, in Marco Partibon, contro il quale perciò, se un processo non

c'era stato, bisognava inventarlo, poiché una colpa era senza dubbio, la sostanza, il tessuto della trasgressione. (RV 377)

Se da una parte Giorgio, attraverso la propria indagine su Marco, si rende conto che il dovere dello storico sta nel cercare di vedere oltre la leggenda e i miti e nel formulare ipotesi interpretative che si avvicinino il più possibile ai fatti, d'altro canto scopre, proprio nel momento in cui crede di essere più vicino alla "verità" (*anagnorisis*), che gli stessi fatti storici non sono altro che i risultati di proiezioni mitiche nella coscienza collettiva. Il compito dello storico diventa allora non la scoperta e la registrazione dei cosiddetti fatti storici, quanto la demistificazione del discorso storico assolutistico e antidialogico (anche e soprattutto in senso politico) che basandosi su una mitica oggettività e ineluttabilità dei fatti storici non fa che legittimare se stesso nel tentativo di saturare la coscienza collettiva con la propria logica, e di predeterminare così il corso stesso degli eventi storici *in fieri*.

Il paradosso del mito produttore di storia irrompe nel testo di *Rosso veneziano* e nella coscienza di Giorgio con tutta la violenza e brutalità dei fatti "veri" quando il giovane, arrivato a Berlino credendo di trovarvi Marco, si trova invece a testimoniare la "notte dei cristalli," tra il 9 e il 10 novembre del 1938. L'assunzione degli ebrei a capro espiatorio rappresenta l'elevazione all'ennesima potenza della parabola di Marco, il cui mito irrealista (fatto puramente di parole come "peculato" e "senzapatria") si traduce nella condizione reale (storica) dell'esilio. Per Giorgio lo spettacolo di devastazione che si trova sotto gli occhi "era quello di una precisa inversione della realtà" (RV 274). Per Bolchi, il personaggio a cui a questo punto viene affidato dialogicamente il discorso mistificatore dell'Istoria nel nome del quale il regime fascista si accinge a coinvolgere l'Italia nel secondo conflitto mondiale, lo spettacolo ha invece una realtà ben precisa:

"È storia," sillabò, state vivendo nella storia. E si capisce che i grossi fatti della storia hanno le loro vittime; questi sciagurati a cui stanno distruggendo tutto, sono appunto le vittime... anche loro, quei disgraziati a cui stanno rovinando l'esistenza, debbono capirlo, in fondo in fondo: debbono capire che fanno parte di questo grande e meraviglioso dramma nel quale loro rappresentano le vittime. (RV 272)

È a questo punto che *Rosso veneziano* prende le distanze indirettamente dal romanzo storico manzoniano. Per Manzoni infatti il dramma degli eventi storici deve sì essere sottratto alla logica astratta e irrealista delle Istorie, ma solo per essere reinserito nella logica superiore della provvidenza divina, vera orchestratrice dei drammi umani collettivi e individuali. Alla narrazione dei *Promessi sposi* è sottesa infatti una concezione della temporalità essenzialmente mitica e assiologica, per cui tutti gli avvenimenti del passato sono visti dal punto di vista di una futura compiutezza e di una chiusura assoluta. *I promessi sposi* non è quindi un romanzo dialogico nel senso bachtiniano, perché il romanzo dialogico riflette una concezione della temporalità in continuo divenire, che relativizza il passato legandolo al presente e all'umana conoscenza che trasforma e che reinterpreta. Anche nel dare voce agli umili, e negli episodi apparentemente più dialogici, come quello del dialogo-scontro tra Don Rodrigo e Fra' Cristoforo, Manzoni rimane entro i confini del monologismo, subordinando completamente il dialogo all'ideologia del discorso autoriale. Adottando la terminologia bachtiniana si può dire che il dialogo manzoniano

"is not a clash of two ultimate semantic authorities, but rather an objectivized (plotted) clash of two represented positions, subordinated wholly to the higher, ultimate authority of the author. The monological context . . . is neither broken nor weakened" (Dost 188). Naturalmente ogni testo è in qualche misura monologico in quanto prodotto del discorso di *un* autore, ma nella rappresentazione del discorso dei personaggi l'autore può conferire ai personaggi stessi un certo grado di indipendenza ideologica e di autorità semantica che ne riducono l'oggettificazione rispetto al discorso autoriale.⁸

Il presente del romanzo dialogico è transeunte, un fluire, un'eterna continuazione senza principio né fine; è privo di vera compiutezza e, quindi, di essenza (DI 20). Questa nozione fondamentale della temporalità come dialettica di passato e presente viene acquisita da Giorgio e da lui espressa nel corso di un colloquio con il suo amico d'infanzia e eterno interlocutore, Enrico Fassola:

Ma vedi, non è che ci sia il passato o il presente, non è che il tempo vada avanti o indietro, è che il tempo ci circonda da tutte le parti, e ogni persona che osservi è come sempre pronta a sprofondarsi in tutte le direzioni in questa cosa che porta con sé, il tempo, che te la allarga, te la complica... Naturalmente la verità completa non si arriva mai a saperla, ma intanto bisogna avvicinarsi agli altri, sempre, lasciandosi guidare dall'unica cosa reale ossia dai sentimenti... (RV 212-213)

Il richiamo ai sentimenti individuali come unica realtà, proprio perché, in quanto realtà effimera e mutevole, è la realtà che l'Istoria tende più facilmente a reprimere o a ignorare, assume nel contesto del romanzo, e della narrativa pasinetiana in genere, un significato politico specifico. I personaggi di *Rosso veneziano* sono infatti irretiti nella stretta retorico-ideologica del fascismo nella misura in cui si lasciano privare o defraudare dei propri sentimenti personali. La promozione a "personaggio eminentissimo" o a soggetto "storico" da parte dell'ideologia dominante è infatti proporzionale allo svuotamento e all'irrigidimento dei sentimenti individuali, fenomeni che la narrazione drammatizza attraverso la stereotipizzazione dei moduli linguistici dei personaggi. Alla creatività e ricchezza di sentimenti dei Partibon, per i quali, pur nella polifonica varietà dei loro discorsi e modi di vita, si può dire che il fatto che la loro sia una famiglia con una "storia di cardiaci" (anche nel senso che prendono sul serio i fatti di cuore) conta ben più di qualsiasi fatto "storico" forgiato nella *caput mundi*, si oppone dialogicamente la famiglia Fassola, il cui principale esponente, Ermete, eminente ministro del governo di Mussolini, si esprime esclusivamente per mezzo di frasi telegrafiche o stereotipate in cui anche l'espressione di sentimenti individuali è chiaramente deformata dalla retorica ideologico-politica dominante. La dedica al fratello della propria foto (in uniforme) suona per esempio così: "Ad Augusto nella santa memoria dei nostri cari e nella fede luminosa nel domani" (RV 51). La fede luminosa nel domani non riserva altro, per Augusto Fassola, che la morte insensata del figlio Massimo durante un semplice volo di collaudo, immediatamente rivendicata come eroico sacrificio per la patria dai lugubri fautori della guerra fascista.

Il contrasto tra il tentativo di epicizzazione della morte di Massimo Fassola – le autorità fasciste gli erigono immediatamente un monumento "una specie d'altare . . . [con] un'enorme corona d'alloro con nastri neri e scritte dorate" (RV 311) – e il modo in cui il padre del giovane

reagisce alla morte, diventa il segno dell'opposizione dialogica romanzesca alla retorica dell'epos fondata sulla santificazione del passato. Il padre reagisce alla morte del figlio con un dolore puramente "sentimentale" e individuale, abbandonando per la prima volta nel corso della narrazione l'uso stereotipato del linguaggio e dell'ottica dominante che lo caratterizzava e rimanendo letteralmente privo di mezzi espressivi, quasi afasico. Giorgio Partibon, lo storico dei sentimenti, si avvicina a Augusto chiedendosi "se fosse possibile che avesse già trovato il modo di fare del proprio dolore un atteggiamento d'importanza." Augusto gli appare invece per la prima volta liberato dalla prigione ideologico-linguistica in cui si trovava: "La mia mente non mi appartiene più" (RV 297). Il rovescio prospettico viene proposto subito dopo, dialogicamente, attraverso la voce di Ermete che "di fronte a quel volto prendeva nota del fatto che Augusto era un uomo finito" (RV 299).

La tendenza a epicizzare sia il presente che il passato e a sclerotizzare la storia degli individui e dei sentimenti è una caratteristica della retorica fascista che, insieme ai tratti ideologici del nazionalismo e dell'autarchia linguistica e culturale, *Rosso veneziano* mette in scena, affidandone l'espressione linguistica alle voci di personaggi come Bolchi, Ermete Fassola e Teodoro Connestabile, il podestà che fa erigere il monumento funebre a Massimo Fassola. Secondo Bachtin, l'idealizzazione del passato è una caratteristica dell'epos che il romanzo dialogico, emergendo in periodi in cui si va sfaldando la coesistenza isolata e chiusa delle lingue e delle culture nazionali e l'enfasi sulla tradizione, contribuisce a problematizzare e a smitizzare. *Rosso veneziano* si trova a svolgere, rispetto alla obsoleta ideologia epicizzante della retorica fascista e delle retoriche nazionalistiche in genere, un ruolo simile a quello svolto, nel corso della storia letteraria, dal romanzo dialogico rispetto all'epos e ai cosiddetti generi "alti."

(The) idealization of the past in high genres has something of an official air. All external expressions of the dominant force and truth (the expression of everything conclusive) were formulated in the valorized-hierarchical category of the past, in a distanced and distant image . . . The (dialogical) novel, however, is associated with the eternally living element of unofficial language and unofficial thought (holiday forms, familiar speech, profanation). (D I 20)

Bachtin puntualizza che la gerarchizzazione assiologica della temporalità in senso epico e mitico può investire (come nel caso della gestione epica della morte di Massimo Fassola) anche il presente, sclerotizzandolo:

It is possible, of course, to conceive even "my time" as heroic, epic time, when it is seen as historically significant; one can distance it, look at it as from afar . . . But in so doing we ignore the presentness and the pastness of the past; we are removing ourselves from the zone of "my time," from the zone of the familiar contact with me . . . (The) heroicized epic songs about contemporaries that *are* available to us and that we *do* know . . . transfer to contemporary events and contemporaries the ready-made epic form; that is, they transfer to these events the time-and-value contour of the past, thus attaching them to the world of fathers, of beginnings and peak times – canonizing these events, as it were, while they are still current . . . The novel, by contrast, is determined by experience, knowledge and practice . . . Epic material is transposed into novelistic material, into precisely that zone of contact that passes through the intermediate stages

of familiarization and laughter. (D I 14, 15)

Due episodi chiave, in *Rosso veneziano*, esprimono l'opposizione dialogica al tentativo da parte della cultura ufficiale di epicizzare il presente. Nel primo gioca un ruolo fondamentale il riso "profanatore," elemento essenziale, secondo Bachtin, del romanzo dialogico. L'episodio stesso è raccontato in tono familiare e ironico dalla moglie di Augusto Fassola, la cui voce, come spesso succede nei rapporti tra personaggi femminili e maschili nella narrativa di Pasinetti, fa da contrappunto demistificatore alla retorica del marito e del cognato. Fausta Fassola racconta come il giovane Teodoro Connestabile, appena eletto alla carica di podestà del paese di Corniano, nell'entroterra veneto, si sia recato dal pittore Paolo Partibon, padre di Giorgio, per commissionargli degli affreschi patriottici:

"Il giovane Connestabile, come sai, s'è installato a Corniano, è podestà e stanno costruendogli un nuovo edificio tutto bianco e squadrato, e per il salone delle cerimonie lui vuole delle pitture ad affresco, va allora da Paolo Partibon, anzi ho l'impressione che con questo volesse tirarlo dalla propria parte, la gloria artistica locale eccetera, o forse voleva forzarlo a compromettersi, inoltre come sai il giovane Connestabile ha avuto a che fare col cinema, si considera un po' artista, quindi va in pompa magna allo studio di Partibon, che è poi un granaio, e comincia non solo a descrivergli il progetto e la misura delle pareti, ma gli dà anche delle idee piuttosto precise su cosa debbono rappresentare i dipinti, la nazione armata e la nazione rurale, sangue e sudore, e allegorie patriottiche. Ebbene, dopo averlo ascoltato per brevi attimi esterrefatto Partibon lo butta praticamente giù dalle scale, e non basta, ma dopo qualche giorno incontra Connestabile per strada, e come se niente fosse lo saluta con la massima affabilità e gli dice: 'Sa cosa mi succede? Mi sveglio la notte e penso alle sue idee di affreschi, e non mi riesce più d'addormentarmi dal gran convulso del ridere.' E ora pare che sia di moda prendere persone simili e farne come si suol dire degli esempi, adesso poi con la guerra." (RV 316-317)

Il riso qui non è solamente tematizzato nella reazione di Paolo Partibon alla proposta di Connestabile. La scenografia stessa dell'episodio è costruita comicamente, grazie al contrasto fra il pomposo "nuovo edificio tutto bianco e squadrato" e l'umile granaio, a cui si aggiunge l'immagine da commedia dell'arte del volo di Connestabile giù dalle scale (che è anche un'immagine carnevalesca di detronizzazione). Si tratta inoltre di un brano abbastanza tipico della strategia narrativa pasinettiana, innanzitutto perché la demistificazione della retorica fascista non viene espressa attraverso un intervento diretto dell'autore, ma è affidata alla voce e alla coscienza linguistica di un personaggio. La voce stessa del personaggio, per la vivacità colloquiale della dizione, la rilassatezza della sintassi ricca di incisi ironici ("la gloria artistica locale eccetera") e per il modo in cui il discorso di altri personaggi vi è dialogicamente inserito (Connestabile indirettamente e Partibon direttamente), si sottrae a ogni rischio di meccanicità o didattismo. La comicità del brano ha naturalmente un sottofondo di profonda e tragica serietà che emerge chiaramente verso la fine, quando Fausta Fassola cita una delle frasi care a suo cognato Ermete, e allude all'imminenza della guerra.

Verso la fine del romanzo, quando la seconda guerra mondiale è diventata una tragica realtà per i giovani Partibon con la morte del loro amico d'infanzia Ruggero Tava al fronte, Giorgio si trova coinvolto in un confronto sanguinoso con Ezio Bolchi, il razionalizzatore della

“notte dei cristalli.” Pasinetti ci propone allora una specie di cortocircuito semantico, ed un esempio di come i segni di un testo possono dialogare fra loro anche al di fuori delle coscienze linguistiche dei personaggi. I cristalli della notte berlinese diventano infatti i cocci di vetro dei bicchieri infranti durante la colluttazione con Bolchi in un caffè di Venezia, che fanno balenare nella mente di Giorgio, mentre ne brandisce uno per sfregiare la gota di Bolchi, “una frase assurda da testo scolastico: ‘Gli antichi romani usavano radersi con scaglie di vetro’.” La citazione “storica,” e non a caso riferentesi proprio alla storia romana prediletta e strumentalizzata dal fascismo al fine di epicizzare la storia presente, suggerisce al lettore che lasciare un segno, una traccia sul viso del fascista Bolchi equivale simbolicamente a riprendere possesso della storia, a sottrarla ai barbari responsabili della notte dei cristalli. Lo sfregio fatto a Bolchi, equivale inoltre a un atto di civiltà non epico e grandioso ma semplice e necessario alla vita quotidiana quanto l’atto di radersi.

3. Dialogismo del *Ponte dell’Accademia*.

Con *Il ponte dell’Accademia* (1968), Pasinetti arricchisce l’impianto dialogico della sua narrativa strutturando il romanzo secondo due livelli narratologici principali strettamente interdipendenti e a loro volta dialogizzati internamente. Il primo livello è quello costituito dalla giustapposizione di due coscienze linguistiche principali a cui è affidato lo sviluppo dell’intreccio narrativo: quella del cinquantenne Gilberto Rossi, intellettuale cosmopolita e anti-eroe ironico e sentimentale a un tempo, che parla in prima persona fin dal primo capitolo raccontando le proprie esperienze passate e presenti in una serie di appunti diaristici, e quella di Ruggero Tava junior, giovane intellettuale “moderno” esperto di teoria delle comunicazioni e di traduzione simultanea, che emerge più che altro indirettamente nei capitoli narrati in terza persona che si alternano dialogicamente a quelli affidati alla voce di Gilberto Rossi. Il secondo livello narratologico è quello più propriamente parodico, cioè di dialogo intertestuale. Esso si articola lungo tre coordinate principali (per quanto sempre interdipendenti): il dialogo parodico-satirico con i testi dell’*Istoria* e delle ideologie ufficiali, affidato soprattutto alla voce di Gilberto Rossi; il dialogo con generi e testi della tradizione letteraria, che abbraccia tutto il testo, e infine il dialogoglossa che *Il ponte dell’Accademia* instaura – soprattutto, ma non esclusivamente, nei capitoli dedicati a Ruggero – con il corpus stesso dell’opera pasinettiana passata e futura.

3a. La demistificazione delle *Istorie*.

È attraverso la voce di Gilberto Rossi che si esprime in larga misura sia il discorso critico sul linguaggio dell’*Istoria* che il discorso parodico rispetto alla tradizione letteraria, particolarmente quella del romanzo storico. Il romanzo si apre infatti citando parodicamente proprio l’*ouverture* del primo capitolo dei *Promessi sposi*:

Quel pezzo dell’Autostrada Pacifica, che scende a mezzogiorno da Palos Rojos a Bradley in direzione del confine messicano, ha sul lato interno una catena non interrotta di monti con colori che vanno da quello della terra bruciata a quello della nebbia, e sull’esterno ha una serie di spiagge, molto strette e inclinate in alcuni tratti, in altri invece lisce, bianche e larghe come piazze, sotto il sole pesante. (P 5)

Mettendo a fuoco criticamente il problema della gestione politica della storia (manzonianamente

definita Istoria dal narratore), il discorso di Gilberto Rossi si pone inoltre come glossa critica del discorso di Giorgio Partibon, la cui coscienza storica rimane allo stadio larvale alla fine di *Rosso veneziano*, quando il giovane storico si propone: "Forse bisognerà occuparsi, diciamo così, di politica" (RV 420).

Il personaggio di Gilberto Rossi è fondamentalmente un personaggio comico, cioè non epico (a cominciare dal nome), il cui discorso tende costantemente a demistificare sia le costruzioni ideologiche degli altri che se stesso. La demistificazione comica è riscontrabile soprattutto nel linguaggio familiare, semplice e colloquiale e allo stesso tempo ricco di contrasti che derivano da un vivo gusto per il plurilinguismo, e per la giustapposizione profanatrice dell'italiano "normale" o letterario con espressioni tratte dall'angloamericano, dal gergo burocratico e accademico o dal dialetto veneto. Leopardi compare sulle coste del Pacifico (un po' come Wordsworth nei Tropici) quando Gilberto Rossi, riflettendo sulla propria missione di analista della retorica patriottica italiana presso l'Istituto Californiano per l'Analisi del Linguaggio e della Comunicazione, si trova a ricordare i versi di apertura di "All'Italia": "Le mura, gli archi, i simulacri e l'erme torri degli avi, qui, fra questi canyons. Che delizia. Che orrore" (P 33). La delizia va attribuita al piacere della citazione, l'orrore alla manipolazione dei *topoi* leopardiani compiuta dalla retorica patriottica negli ultimi cinquant'anni di storia italiana. Le molteplici riunioni di comitato o *committee meetings* che costituiscono l'aspetto più futile e esasperante della attività dell'Istituto si trasformano, nella fantasiosa grafia di Gilberto Rossi, in *kamiri-miri*, forse per associazione con carachiri, il suicidio rituale giapponese.

Il metodo adottato da Gilberto Rossi nello svolgimento delle sue ricerche sulla retorica patriottica rappresenta una continuazione della demistificazione delle Istorie iniziata da Pasinetti con *Rosso veneziano*, e si propone soprattutto di rivendicare i diritti degli individui singoli e dei loro sentimenti. Basandosi su una tragica esperienza personale, cioè la morte del suo amico Ruggero Tava Senior al fronte, Gilberto trova che in quanto individuo "l'amico è il contrario del personaggio storico con gran frasi lapidarie cioè fossilizzate in partenza" (P 129). La fossilizzazione del linguaggio, a cui si oppone il linguaggio plastico e fantasioso dello stesso Rossi, è il sintomo dell'epicizzazione assolutistica della storia; nella misura in cui gli individui si lasciano irretire dalla retorica ufficiale dell'Istoria, essi diventano inevitabilmente strumenti passivi o vittime del potere dominante.

All'interno del proprio discorso, Gilberto Rossi ci offre una serie di stilizzazioni dialogiche rappresentative dell'effetto che il linguaggio del potere dominante ha sull'individuo. Nel far ciò il discorso narrativo non riproduce direttamente e empiricamente i linguaggi individuali su cui presumibilmente si basa l'esperienza e la conoscenza dell'autore mediata nel discorso del narratore: il testo ci offre bensì *l'immagine* di questi linguaggi, cioè una formulazione stilizzata e condensata che ne riassume e parodia l'ideologia.⁹ Queste stilizzazioni risultano in una serie di frasi-chiave proposte da Gilberto Rossi nel corso delle sue riflessioni storiche che il testo ci propone in forma diaristica. Tra queste spicca la frase-chiave pronunciata dal Patriarca di Venezia per elogiare la connivenza di Vittorio Emanuele con Mussolini alla vigilia della marcia su Roma: "Aveva dal pulpito ringraziato il Signore ed esortato i fedeli a *ringraziarlo per avere tenuto nelle Sue mani il cuore del Re*" (P 22). Il testo ci offre immediatamente due contestualizzazioni

dialogiche di questa frase. La prima è un'altra frase-chiave, questa volta attribuita a un personaggio privato, una rispettabile signora veneziana di nome Giuseppina Lezze-Adorno che, essendo favorevole al Regime, si rivolge a un'amica contraria al Regime con l'intenzione di provocarla mentre passa un corteo di gerarchi fascisti: "Paola, ti me permetti di salutare? Viva l'Itaglia!" (p. 22). L'uso dell'italo-veneto arricchisce la parodicità dell'enunciato, che da una parte sottolinea la vittimizzazione dell'individuo da parte della retorica dominante rappresentata dalla frase del Patriarca, e dall'altra ridicolizza la retorica stessa della parlante profanandone i contenuti "alti" con la comicità della dizione "bassa," dialettale.

La seconda contestualizzazione è una vera e propria analisi critica della frase del Patriarca, rappresentativa perciò di un orientamento ideologico opposto a quello passivo della signora veneziana appena citata. L'analisi è attribuita a un coro di voci registrate nella memoria di Gilberto Rossi bambino, che vengono filtrate criticamente dalla coscienza linguistica di Gilberto Rossi adulto, attraverso cioè un confronto dialogico tra passato e presente:

Si è capita la patriarcale allusione (ossia l'hanno capita il papà, la mamma, gli zii, io meno perché a questo punto ho otto anni): il cuore di Sua Maestà, sostenuto dal Creatore, ha dittato dentro alla Maestà stessa il consiglio di esimersi dal dichiarare lo Stato d'Assedio, misura che avrebbe bloccato la possibilità di assembramenti, manifestazioni, moti di folle; e tale misura regale, o più precisamente, tale mancata misura, renderà possibili le adunate, le marce, e l'eventuale (nel senso dell'ingl. *eventual*) stabilirsi del Regime nella patria di Sua Maestà e, in via incidentale, nostra. (P 23)

Il tono parodico di questa analisi, in cui la retorica del Patriarca viene trasposta ironicamente, fa sì che la distanza epico-sacrale su cui la metafora del "Creatore che aveva tenuto nelle Sue Mani il cuore del Re" era fondata, venga meno, e che la metafora stessa ne risulti demistificata. La figura del Re, cioè, al cui cuore veniva sin edo c hicamente affidata la funzione di elevare le azioni del sovrano al di sopra della sfera e del giudizio umani, viene reinserita nel contesto del presente storico. La stilizzazione parodica assume qui la funzione critica che Bachtin attribuisce al riso in genere:

It is precisely laughter that destroys the epic, and in general destroys any hierarchical (distancing and valorized) distance. As a distanced image a subject cannot be comical; to be made comical it must be brought close. . . . Laughter has the remarkable power of making an object come up close . . . where one can finger it familiarly, turn it upside down, inside out, peer at it from above and below, break open its external shell, look into its center, doubt it, take it apart, dismember it, lay it bare and expose it. Laughter demolishes fear and piety before an object, before a world, making it an object of familiar contact and thus clearing the ground for an absolutely free investigation of it. (D I 23)

L'idea della familiarizzazione comica dell'epico che apre la strada alla demistificazione e all'analisi critica è alla base di una delle invenzioni più geniali di Pasinetti in *Il ponte dell'Accademia*. Per darci il senso dell'ottica entro cui fa rientrare il proprio lavoro, il narratore Gilberto Rossi ricorda spesso un passatempo infantile: le rappresentazioni di burattini da lui messe in scena con l'aiuto di cugini e amici. Il ricordo serve sia a dialogizzare la coscienza linguistica del narratore, il cui discorso fa continuamente spola fra passato e presente, problematizzando

entrambi queste dimensioni temporali, sia a familiarizzare comicamente la ricerca storica, riportandola all'esperienza individuale dell'infanzia e della giovinezza:

Ogni spettacolo . . . si concludeva con uno sketch di ambiente domestico e storico-contemporaneo ove una realtà attualissima era da noi trasformata in arte. Venivano trattati sulla scena personaggi presi dalla vita, sia di casa che pubblici, lo zio Bartolomeo stesso e sua moglie Luciana, la mamma e il papà, i generali della prima guerra, la signora Lezze-Adorno e suo figlio Oliviero, il Cardinale Patriarca e il Poeta Soldato, il nostro medico Giulio Levi e beninteso noi stessi. Do esempi a caso. Quassù, l'ho già detto, le mie mansioni comprendono lo studio di certe fasi di storia italiana: ebbene molto sovente ho occasione di accorgermi che anche i Fatti Storici, la Patria, il Regime, le Camicie Nere, il Re dei *miei* verd'anni, e via dicendo, tendono a tornarmi in mente echeggiati nelle versioni domestiche, indi da noi stilizzati e trasferiti artisticamente mediante burattini. Allorché un evento notevole si verificava o anche semplicemente veniva riferito a tavola, c'era fra me e i cugini un gesto convenuto, un'alzata di pollice che valeva "prenotazione"; chi primo compiva quel gesto vantava una specie di copyright, era autorizzato a inscenare coi burattini l'evento: ossia, ridurlo all'essenziale, imperniandolo su una battuta memorabile, una frase chiave . . . Migliaia di gesti e frasi sono così rimasti depositati in me, sono oggi come sigle utili da sviluppare nell'elaboratore elettronico della mia mente. (P 21, 22)

È questo idiosincratico approccio che permette a Gilberto Rossi di de-codificare la retorica dell'ideologia dominante in specifici periodi storici e di portare avanti il discorso critico impostato da Giorgio Partibon in *Rosso veneziano*. Per Gilberto Rossi infatti, la retorica dominante, essenzialmente vacua e falsa, va sì smascherata comicamente attraverso il dispositivo parodico delle rappresentazioni di burattini, ma solo come preludio a un'analisi che ne rivelerà i risvolti paradossalmente e tragicamente reali: "Il Regime . . . quantunque irreal e fittizio riusciva però a produrre tutte le sue brave e concrete realtà di sventure, ignominie, macelli" (P 29). L'uso della parodia o, per adottare ancora una volta la terminologia Bachtiniana, il processo di "carnevalizzazione" della retorica dominante implicito nell'idea stessa delle rappresentazioni di burattini, si sottrae quindi al rischio nascosto in ogni forma comica: il rischio cioè di costituire una valvola di sfogo temporanea rispetto al potere costituito, e di esaurire il proprio potenziale critico nel riso.¹⁰

Nel corso dell'analisi intrapresa con il suo collega, interlocutore e alter-ego, Blatt, "sull'uso dei proverbi nell'oratoria politica," Gilberto Rossi trova che, come aveva intuito Giorgio Partibon, la storia si muove brutalmente in base a proiezioni mitiche nella coscienza collettiva manipolata dalla retorica dominante:

Con Blatt avevamo condotto un lavoro accurato trascorrendo ore sopra libri o al microlettore su giornali specie di periodi precedenti guerre, scegliendo esempi e appuntandoli come insetti con lo spillo . . . Nei discorsi di capipopolo specie se esortanti a sacrifici, lutti, morte, l'approccio mediante forma diretta risultava raro e atipico. Al momento-chiave dell'invito a uccidere o a uccidersi, o insomma a eseguire o subire azione poco desiderata benché in un modo o nell'altro eroizzabile, scatta invece del *voi* l'astratto collettivo, il *deutsche Volk*, il popolo italiano, suppongo anche l'*American people*. Nel discorso del leader il popolo X o il popolo Y "sa," "crede," "farà," "mai permet-

terà," eccetera eccetera, questo o quest'altro e intanto lui, il leader, sta parlando proprio a componenti, ciascuno con la propria testa & mente, di quel popolo lì. Il leader in infiniti esempi storici è riuscito così nel suo scopo. Mediante quell'accorgimento retorico l'uditorio diviene un'astrazione; sforzo dell'oratore è appunto quello di portare il suo pubblico al desiderio di appartenere a un'astrazione. Mitizzazione di persone & eventi. Il singolo si sente portato in alto, parte della Storia. Eccetera eccetera. Parlando ho messo giù questo concetto in varie maniere usando anche la grande quantità di insetti appuntati con spillo da me insieme all'entomologo Blatt. (P 283-284)

Alle impersonali astrazioni della retorica dominante e delle Istorie, Gilberto Rossi oppone la storia del singolo individuo, a cui è particolarmente sensibile anche a causa della morte del suo migliore amico, Ruggero Tava senior. Il ricordo bruciante della morte dell'amico, ironicamente definito "il Trauma Tava," fa sì che il discorso del narratore rimanga sempre personale e non degeneri nelle forme astratte della retorica accademica. Le statistiche sui caduti della prima guerra mondiale, per esempio, nel discorso di Gilberto Rossi acquistano concretezza e immediatezza poetica grazie all'immagine, recuperata dal repertorio della memoria familiare, dell'ultima licenza di "Bartolomeo Strigato, mio zio" e del suo ultimo tragico scambio di battute con i commilitoni ("Auguri signortenente." "Grazie cirivediamopresto ragazzi") prima che di lui rimanga solo "lo scarpone affondato nel fango" (P 138).

3b. Ironia e autoironia.

La forma diaristica, cioè familiare e autoriflessiva, permette non solo il dialogo temporale del narratore con il proprio "io" in diverse fasi storiche del suo sviluppo, ma serve anche a smitizzare ironicamente le riflessioni storiche e ideologiche più "serie" del narratore stesso. Anche quando rasenta i confini della retorica accademica, come nel brano precedentemente riportato sull'uso dei pronomi da parte dei capipopolo, il discorso diaristico di Gilberto Rossi è impregnato di auto-ironia, cioè dialogizzato dall'interno.¹¹ L'auto-ironia svolge infatti la funzione di privare il linguaggio del narratore di ogni fissità ideologica, dogmatica, e contribuisce a porre in rilievo i limiti del linguaggio accademico affidato alle voci dei due principali antagonisti di Gilberto Rossi nell'Istituto, Pickford e Palmerston.

Pickford, autore di un "elegante" studio storico-psicologico sui processi di Norimberga, rappresenta l'asettica razionalizzazione accademica dei fatti storici a cui si oppone il discorso di Gilberto Rossi, sempre ironicamente filtrato dal Gilberto Rossi narratore:

Dissi chiaramente che rileggendo tanti testi di manipolatori di fatto storico da noi ascoltati e sofferti in gioventù, mi era sembrato che ora questi testi noi ce li fossimo alquanto dimenticati. O che avessimo fatto anche di peggio ossia diffuso immagini tutte belle lucidate, sofisticate, psicoanalizzate di quei figuri, alcune delle cui voci ora in scatola abbiamo tanto sentito risuonare qui fra le pareti delle nostre attrezzatissime elettroaule. (Es. di visione lucidata, psicoanalizzata ecc.: L. Pickford, *I mostri giorno per giorno*, N.Y. 1956, \$5.75). (P 285)

A Palmerston, alleato di Pickford nella lotta per la gestione dell'Istituto, è affidata l'enunciazione della filosofia linguistica mistificatrice che è alla base di tutte le aberrazioni accademiche di Pickford. Nel "trascrivere" ironicamente la voce di Palmerston, il narratore si avvale

soprattutto dell'uso dell'iperbole, che contribuisce a mettere in luce la paradossalità delle idee palmerstoniane pur senza inficiarne la verosimiglianza:

Per facilitare il discorso umano, i rapporti intercommerciali, interindustriali, internazionali, per lubrificare le giunture stesse del Corpo Politico, per agevolare in ultima analisi la vita e il progresso, occorre disporre di un linguaggio semplificato, chiarito, disciplinato, assicurato, patentato, schematizzato, un binario verbale fisso per gli scambi politici, diplomatici, industriali, commerciali, un lessico e una grammatica che fossero in grado di mettere ogni concepibile messaggio in una botte di ferro semantica. (P 279)

Secondo Palmerston "l'Institute dovrebbe compilare un 'definitivo lessico poliglotta di guerra, sia calda che fredda, da fornire come arma a tutti i nostri uomini oltremare'" (P 149). Questa frase assurda costituisce una stilizzazione parodico-satirica, serve cioè come rappresentazione stenografica e straniante (ironica) dell'ideologia politica dominante una fetta considerevole del mondo scientifico-accademico.¹² È importante però notare che l'opposizione ideologica al progetto di asservimento politico dell'accademia non si basa su un utopico richiamo all'apoliticità della ricerca scientifica, bensì su una contestazione radicale della filosofia del linguaggio sottesa ai discorsi di Palmerston e di Pickford. La battuta di replica a Palmerston pronunciata da Alphonse Rossi – secondo alter-ego di Gilberto Rossi e capo dell'Institute – "un lessico è sempre il contrario di definitivo," implica infatti una concezione prospettica e dialogica del linguaggio, sia per quanto riguarda la capacità del linguaggio (*Langue*) di descrivere esaurientemente la molteplicità dei discorsi umani nel loro divenire storico, sia per quanto riguarda la funzione referenziale del linguaggio stesso (sia *Langue* che *Parole*) rispetto al reale. Si tratta quindi di una concezione del linguaggio che si oppone alle sistematizzazioni assiologiche proprie dell'istoria (Pickford) e alla falsa obbiettività del linguaggio "semplificato, chiarito," cioè politicamente strumentalizzato (Palmerston).

Alla visione del linguaggio espressa nell'ironizzazione dei discorsi di Palmerston e Pickford, all'auto-ironia del narratore e al dialogo contrappuntistico tra la voce del narratore e la voce di Ruggero Tava è sottesa una concezione dialogica della conoscenza che Bachtin identifica con l'ironia del dialogo socratico, cioè del genere che, insieme alla satira menippea, è all'origine della narrativa dialogica:

At the base of the genre lies the Socratic notion of the dialogic nature of truth, and the dialogic nature of human thinking about the truth. The dialogic means of seeking truth is counterposed to *official* monologism, which pretends to *possess* a *ready-made truth*, and it is also counterposed to the naive self-confidence of those people who think they know something, that is, who think that they possess certain truths. (Dost 110)

La natura dialogica della conoscenza non ha nulla a che vedere con il relativismo. Come fa vedere Bachtin, infatti "both relativism and dogmatism equally exclude all argumentation, all authentic dialogue, by making it either unnecessary (relativism) or impossible (dogmatism)" (Dost 69).

L'auto-ironia che complementa la demistificazione ironico-parodica dei discorsi di Pickford e di Palmerston permette al discorso del narratore di non assolutizzarsi, di non operare cioè rispetto alle ideologie di Pickford e Palmerston un semplice atto di sostituzione. Come fa notare

Paul de Man nel suo saggio intitolato "The Rhetoric of Temporality," "irony possesses an inherent tendency to gain momentum and not to stop until it has run its full course."¹³ La posizione di superiorità in cui il discorso ironico proietta implicitamente l'ideologia di Gilberto Rossi narratore si basa infatti su una nozione della verità – il richiamo alla realtà oggettiva degli individui e dei sentimenti – la cui validità viene problematizzata quando il narratore sottopone anche il proprio discorso ironico a un'ulteriore ironizzazione. Secondo de Man "Far from being a return to the world, the irony to the second power or 'irony of irony' that all true irony at once has to engender asserts and maintains its fictional character by stating the continued impossibility of reconciling the world of fiction with the actual world."¹⁴ Questo cronico dialogismo linguistico che non permette al discorso ironico di stabilizzarsi né tantomeno permette al lettore di giungere a una sintesi interpretativa definitiva, può essere percepito come esilarante e liberatore o come frustrante e nichilista. Per Benjamin de Mott, il rischio dell'ironia elevata a potenza è di andare a finire "not in positions but in universal hostility – hostility to *all* positive assertion, rejection of any lines of intelligence available to ordinary men."¹⁵ Proprio perché conscio di questo rischio, Pasinetti contrappone dialogicamente alla voce ironica di Gilberto Rossi quella di Ruggero Tava junior, un personaggio illuministico, apparentemente privo di ansie, che si occupa di "informazione" e si specializza nel "formulare e trasmettere con chiarezza notizie, dati" (P 102). L'ideologia dell'autore, o meglio, dell'autore implicito nella strategia testuale,¹⁶ non coincide perciò né con la voce di Gilberto Rossi né con la voce di Ruggero Tava, ma va rintracciata piuttosto nella tensione dialogica fra le due voci. Ciò non vuol dire che l'autore è assente o rifiuta di impegnarsi ideologicamente. Come fa notare Bachtin nel suo studio su Dostoevskij (la cui opera rappresenta secondo Bachtin il punto più alto di realizzazione del dialogismo narrativo, cioè una vera e propria narrativa "polifonica"), "the author of the poliphonic novel is not required to renounce himself or his own consciousness, but he must to an extraordinary extent broaden, deepen and rearrange this consciousness (to be sure in a specific direction) in order to accommodate the autonomous consciousnesses of others" (Dost 68).

L'ironia elevata a potenza rappresenta, per Friedrich Schlegel, un'esilarante e liberatrice "infinita agilità": "The dialectic of self-destruction and self-invention which for him (Schlegel) as for Baudelaire, characterizes the ironic mind is an endless process that leads to no synthesis. The positive name he gives to the infinity of this process is freedom, the unwillingness of the mind to accept any stage in its progression as definitive, since this would stop its 'infinite agility'."¹⁷ A questo tipo di ironia perpetua corrisponde, secondo de Man, un altro "rischio" (ben diverso da quello di ispirazione positivista prospettato da de Mott): "Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness."¹⁸ Il sesto capitolo del *Ponte dell'Accademia* mette in scena drammaticamente gli effetti che questa vertigine infinita produce per la coscienza del narratore. Si tratta di una crisi di irrealtà e di inautenticità in cui la dialogizzazione ironica dell'io e la problematizzazione del linguaggio stesso del narratore come strumento di conoscenza della realtà vengono portate all'estremo.

Vi furono queste lunghe ore completamente nel vuoto, durante le quali piangevo parecchio. Prima cosa da osservare su un fatto del genere: non ha relazione con nulla . . . C'era come tutta una stessa poltiglia con sonno e veglia mescolati. E questa poltiglia,

come una sterminata palude percorsa dai venti, era percorsa da parole. Scivolavano verso questa zona buia e alterata monconi di tutti i discorsi, di tutte le voci che hanno sempre avuto l'abitudine di occupare i miei silenzi, la mia testa era tutto un parlare, poderosi ronzii agli orecchi . . . diventavano veri e propri kamiri-miri personali, panels privati. (P 230, 233)

La coscienza dell'inadeguatezza ermeneutica del proprio linguaggio (significativamente paragonato a quello burocratico dei "Kamiri-miri") e i dubbi sulla possibilità di decifrare i discorsi dei singoli individui come unici autentici segni del reale, sfocia necessariamente nella demistificazione ironica dell'atto di narrare. Il narratore si chiede infatti quale validità possa avere la narrazione della crisi stessa da un punto di vista temporalmente posteriore alla crisi, cioè dal punto di vista di un io narrante necessariamente diverso dall'io della crisi: "È possibile che in quello che sto per annotare qui adesso io stia un po' barando, giocando con dadi truccati. Voglio dire che mi sento ora in grado di vedere tutto l'arco della mia crisi dal momento in cui la luce sulle cose per me cambiò e tutto si rivelò finto, la realtà non aveva spessore" (P 236). Ma è proprio questa riflessione sullo scarto che esiste tra io linguistico e io empirico, tra discorso narrativo e realtà che permette la rivalutazione positiva del linguaggio ironico visto come infinita agilità: "fino al momento in cui, con Blatt qui in visita, gli feci capire che avevo scoperto gli ingredienti positivi del mio abbastanza lungo dissesto, insomma le cose utili portate su dal fondo del baratro. Con mente lucida, alleggerita, agile, riferivo a Blatt: 'Mi sembra di aver intuito questo: ogni cosa è precaria, un'apparizione, insomma la vida, siamo d'accordo, es sueño, ma appunto per questo bisogna andar avanti, impegnarsi, tenersi sulla palla, con sobrietà e correttezza'" (P 237).

L'opposizione alle ideologie rappresentate da Pickford e Palmerston non si basa quindi su un feticistico richiamo alla realtà individuale e al linguaggio dei sentimenti come unico linguaggio autentico, referenziale e organico alla realtà: il linguaggio dei sentimenti individuali infatti non è esente dall'arbitrarietà e inautenticità che Gilberto Rossi rintraccia nella retorica delle Istorie e del linguaggio palmerstoniano. La vera opposizione sta nell'usare il linguaggio come strumento critico, come una specie di glossa perenne che non permetta ad alcun testo di arrogarsi il diritto di definire e catalogare la realtà assolutamente. L'auto-ironia del discorso di Gilberto Rossi contribuisce quindi in modo determinante a fare del *Ponte dell'Accademia* un romanzo dialogico. Secondo Bachtin infatti

This autocriticism of discourse is one of the primary distinguishing features of the (dialogic) novel as a genre. Discourse is criticized in its relationship to reality: its attempt to faithfully reflect reality, to manage reality and to transpose it (the utopian pretenses of discourse), even to replace reality as a surrogate for it. (D I 412)

Si può spiegare in questa chiave la metaforicità del titolo, apparentemente così referenziale. Il ponte dell'Accademia, caro all'infanzia e alla giovinezza del narratore, sta a significare il nesso dialogico-critico che Gilberto Rossi si sforza costantemente di stabilire fra le proprie esperienze personali, la realtà individuale, e le ricerche da lui compiute in ambito accademico. Il ponte è quindi il segno della dialogizzazione nel discorso di Gilberto Rossi, dialogizzazione che glossa e problematizza non solo le astrazioni di Pickford e Palmerston, ma anche quanto vi è di accademicamente arido e apparentemente oggettivo nell'indirizzo che Alphonse Rossi dà alle

attività scientifiche dell'Istituto: "analizzare il meccanismo (linguistico), smontarlo e lasciarlo lì aperto perché tutti ne vedano con chiarezza gli ingredienti" (P 295). Dall'alto del ponte dell'Accademia il narratore ha inoltre contemplato per la prima volta, ragazzo quindicenne, l'abisso in cui l'autoriflessione ironica fa piombare la coscienza:

Mi pareva, tanto per dirne una, di non conoscer più niente e nessuno. Il canale di sotto e le barche non erano più una realtà concreta ma tutt'al più un'immagine di qualche vecchio film rappresentante un fiume indiano. Vedevo passare gente sul ponte ed erano perfetti estranei, non capivo come mai mi si fosse potuto far credere che parlassero il mio stesso linguaggio. (P 123)

Il ponte serve quindi anche come segno dell'autocoscienza ironica che non permette al discorso del narratore di porsi come linguaggio assoluto. Con le sue caratteristiche di precarietà e provvisorietà che si oppongono alla compiuta e ineccepibile monumentalità del ponte di Rialto, il ponte è inoltre il simbolo del linguaggio dialogico in genere e della conoscenza come dialettica socratica, una dialettica, cioè, esente dall'ipotesi hegeliana di una sintesi assoluta, di una verità definitiva:

Qui è stata messa questa struttura di legno, sembra appunto una di quelle strutture di legno che servono durante la costruzione di edifici veri e propri e poi vengono rimosse, questo ponte invece è già tutto lì e perciò ha sempre un'aria provvisoria, e nota che è un ponte importantissimo, congiunge il sestiere di San Marco a quello di Dorsoduro, ma il suo carattere è la provvisorietà . . . Tu mi dirai che il ponte di Rialto è quello vero e difatti è un monumento, un'opera d'arte, ma ciò che è importante del ponte dell'Accademia è il suo modo di durare, di durare cambiando. Sicché cambia anche ciò che si vede di qua. (P 325)

3c. Il dialogo intratestuale e intertestuale.

La dialogizzazione del discorso di Gilberto Rossi si compie all'interno del romanzo anche attraverso la giustapposizione col personaggio di Ruggero Tava junior. Sia la struttura della narrazione, che procede attraverso la costruzione parallela delle coscienze linguistiche e delle ideologie dei due personaggi fino a farli incontrare e implicitamente riconoscere come padre e figlio,¹⁹ che alcune caratteristiche dei due personaggi – la dimessa anti-eroicità di Gilberto Rossi, il suo interesse per la storia e la politica, la sua vulnerabilità nei rapporti con le donne; la lucidezza intellettuale di Ruggero Tava, la sua giovinezza e il suo desiderio di catalogare esattamente una realtà che scopre proteiforme e contraddittoria – contribuiscono inoltre all'apertura di un dialogo intertestuale (parodico) tra *Il ponte dell'Accademia* e *l'Ulisse joyciano*, che a sua volta rappresenta naturalmente una dialogizzazione parodica dell'*Odissea*. La parodia tende infatti, come e spesso insieme all'ironia, a perpetuare se stessa e a favorire la produzione di altri testi parodici. Caratteristica della parodia è l'appropriazione di schemi o modelli letterari e la parallela problematizzazione o addirittura inversione degli stessi. Rispetto alla fedelissima Penelope omerica, per esempio, Joyce ci propone l'adultera Molly. Pasinetti rovescia parzialmente gli schemi joyciani attribuendo a Gilberto Rossi – accanto alla propensione per l'analisi storica – il temperamento creativo che Joyce attribuisce a Stephen Dedalus, mentre il giovane Ruggero ha il temperamento pratico, scientifico che Joyce attribuisce a Bloom. Quest'inversione ha l'effetto

di problematizzare la nozione mitica dell'artista-artefice dedaleo che sente sia la propria storia personale (per Stephen il cattolicesimo, la morte della madre) che la storia dell'Irlanda come un peso che gli impedisce di spiccare il volo, di realizzarsi come scrittore ("History is a nightmare from which I am trying to awake").

Il personaggio di Ruggero Tava junior, "uno di questi giovani esatti che ci sono adesso," è costruito attraverso i discorsi e i colloqui di una serie di personaggi in parte già noti al lettore perché presenti o addirittura protagonisti soprattutto del primo romanzo di Pasinetti, *Rosso veneziano*, o, in misura minore, del romanzo *La confusione*. Si tratta di una strategia narrativa che funziona a vari livelli. Facendo da ponte tra il testo del *Ponte dell'Accademia* e quello di *Rosso veneziano*, i capitoli dedicati a Ruggero glossano la storia del primo romanzo, rimettono in scena vecchi personaggi togliendoli dalla sfera nel passato narrativo e reinserendoli nel presente del *Ponte*. Quanto vi era di potenzialmente mitico, epico e concluso in *Rosso veneziano* viene perciò richiamato in causa, smitizzato, ironizzato e riaperto in *Il ponte*: "Sicché cambia anche ciò che si vede di qua." La tragicità degli eventi storici che facevano da sfondo, in *Rosso veneziano*, alle drammatiche vicende private dei protagonisti, si prestava ancora, nonostante l'impianto già dialogico del romanzo, all'assolutizzazione della tragedia e dell'epos: un'assolutizzazione favorita anche dalla distanza degli eventi stessi nella memoria del lettore contemporaneo. *Il ponte dell'Accademia* si pone quindi anche come testo parodico o glossa ironica rispetto al primo romanzo di Pasinetti, non permettendo che quella prima storia si fissi e assuma nella memoria del lettore i caratteri di assiologit , compiutezza e irrevocabilit  dell'epos, o, per tornare alla metafora del titolo, che si fissi come un monumento, ma acquisti, come il ponte dell'Accademia, "un suo modo di durare, di durare cambiando."

Il tema della bellezza di Elena Partibon, per esempio, che tendeva a mitizzare la giovane donna di *Rosso veneziano* trasformandola per il lettore in "la Bellissima Elena," viene ripreso in *Il ponte* in chiave ironica e umanizzante. Elena stessa, donna ormai di mezza et  e in precarie condizioni di salute, e quindi gi  sottratta alla dimensione di atemporalit  caratteristica del mito, contribuisce alla revisione ironica del mito della propria bellezza: "Io, in fondo, ho le gambe corte" (P 179). Anche l'amore disperato di Enrico Fassola per la Bellissima Elena viene rivisitato in *Il ponte*, e privato di ogni connotazione di tragicit  quando Enrico stesso, avvocato cinquantenne, racconta a Ruggero come "si era consumato un amore che per Enrico Fassola aveva principio negli anni lontanissimi dell'adolescenza," in "quell'epoca preistorica, addirittura prenatale che era l'anteguerra" (P 100). La rievocazione fa s  che quell'epoca e quell'amore vengano reinterpretati alla luce del presente, reinseriti nel flusso della storia.

Anche Giorgio Partibon, l'eroe di *Rosso veneziano*, riemerge, e veniamo a sapere che i suoi progetti di carriera politica, sintomatici dell'idealismo con cui l'Italia si preparava a costruire il mito della rinnovazione culturale e politica dopo la caduta del fascismo, sono stati frustrati, che ha un impiego avventizio a Parigi presso un ente internazionale in cui "si arrabatta," e che la sua visione della storia si   sviluppata secondo linee simili a quelle di Gilberto Rossi, cosa che rende comprensibile, quasi imprenscondibile, la sua scelta di marginalit  sia nel mondo accademico che nella sfera politica:

io che nella vita sono partito professionalmente come studioso di storia, non ho

insistito troppo a importi ampie prospettive storiche; difatti sono convinto che dovete trovarvele da voi, come noi abbiamo fatto al tempo nostro. Ho tentato se mai di metterti a fuoco l'immagine di certi personaggi privati, anche della tua stessa famiglia, come me stesso, mio padre. (P 198)

Rompendo la continuità del discorso di Gilberto Rossi, i capitoli dedicati a Ruggero Tava junior non permettono che il lettore si lasci assorbire totalmente dalla narrazione diaristica. Si tratta di una tecnica di straniamento (cioè di autoriflessività critica) che Pasinetti aveva già usato con grande perizia in *La confusione*. Con *Il Centro* Pasinetti abbandonerà poi completamente la narrazione in terza persona servendosi solo del gioco polifonico delle voci narranti in prima persona, senza peraltro che il testo risulti artificialmente difficile. La distanza critica dal discorso di Gilberto Rossi è approfondita inoltre dalle opinioni che vari personaggi, interpellati da Ruggero che si accinge a lasciare l'Italia per andare anche lui a lavorare presso l'Istituto californiano, esprimono su di lui: "una persona di nessun rilievo" (P 176); Giorgio Partibon: "Uno con le idee apposto, uno che esisteva sul serio . . . un avventizio" (P 194). La contraddittorietà di queste opinioni fa da contrappunto ironico al desiderio di precisione ed esattezza di Ruggero: "Sapeva benissimo che nel casellario della sua mente quella di Gilberto Rossi era una scheda ancora vuota" (P 206).

L'elusività del personaggio Rossi si pone come paradigma dell'irriducibilità del reale a formula linguistica. L'identità stessa di Ruggero, diffusa e rifratta nelle coscienze linguistiche dei personaggi che gli stanno intorno, costituisce una dialogizzazione ironica dell'ideologia tendenzialmente monologica (palmerstoniana) di Ruggero. Eppure non si può dire che il personaggio di Ruggero venga presentato negativamente. Ruggero infatti rappresenta quanto di positivo ci può essere nel linguaggio monologico in quanto linguaggio tendenzialmente non ambiguo: il bisogno di comunicare chiaramente e onestamente fra esseri umani, di far sì che "il discorso umano somigli un po' meno . . . a un dialogo fra sordi" (P 250).

Il dialogo Ruggero-Gilberto non è un dialogo fra sordi, ma è certo un dialogo difficile. Gilberto vede in Ruggero un "analfabeta morale" (P 238), che non avendo vissuto il fascismo e la guerra si è trovato "la pappa fatta" ed è completamente privo di preparazione o coscienza storica (P 223). L'indifferenza manifestata da Ruggero verso la morte del padre al fronte (un fatto narrato in *Rosso veneziano*, e verificatosi prima che Elena Partibon desse alla luce il piccolo Ruggero, la cui nascita viene solo annunciata nel primo romanzo) simboleggia per Gilberto l'incoscienza morale e storica del giovane, ed è fonte di incomprensione e risentimento. Per Gilberto infatti la morte dell'amico (il "Trauma Tava") non è solo una ferita indelebile nel suo passato personale, ma è anche la misura più tangibile che si trova a disposizione per comprendere e analizzare la realtà storica: "eccellente campione di ciò che è stato ingiusto e nefando nella storia d'Italia . . . lo mandarono a morire perché c'era bisogno di un certo numero di gettoni, ossia di morti, con cui giocare al tavolo di un armistizio" (P 110).

Proprio nel corso del difficile dialogo con il giovane Tava, l'autocoscienza di Gilberto Rossi si approfondisce al punto di realizzare che anche la storia degli individui e dei sentimenti è soggettiva e costantemente suscettibile di reinterpretazione. Nello stesso capitolo in cui narra la propria crisi e guarigione, Gilberto Rossi narra infatti anche la soluzione del proprio conflitto

con il giovane, e lo riconosce "desiderabilissimo come figlio" (P 244). Durante un drammatico colloquio, Gilberto cerca di scuotere Ruggero dalla sua apparente indifferenza facendogli un resoconto dettagliato della morte del padre, una specie di versione tragica delle rappresentazioni di burattini. Ruggero non ne viene turbato. Sembra anzi che non abbia veramente sentito le parole di Gilberto, come se questi gli stesse parlando di un remoto e astratto personaggio mitico, invece che di suo padre. Subito dopo però, nel suo stile telegrafico e impersonale, Ruggero rivela di aver appena ricevuto la notizia della morte di un suo vecchio amico, Kuntz, da lui riverito e amato come un padre, e completamente sconosciuto a Gilberto. I due sono a questo punto uniti non tanto dall'esperienza della morte come fatto assoluto di fronte a cui, nelle parole di Gilberto, "anche lui, così attrezzato e preciso . . . diventava un balbuziente qualsiasi" (P 245), quanto dalla realizzazione che il significato della morte, proprio in quanto fatto assoluto (l'unico fatto veramente assoluto), non può essere espresso né comunicato linguisticamente, ma solo penosamente circoscritto o esorcizzato. Come esorcizzazione della morte – sono sempre le parole a guarirci, afferma Gilberto, "quel tanto che si può guarire mai" (P 237) – emerge quindi la frase con cui Ruggero rende omaggio all'amico morto e stabilisce implicitamente un nuovo legame con Gilberto: "Kuntz . . . era uno che esisteva sul serio." Ruggero cita inconsciamente la frase che suo zio, Giorgio Partibon, aveva usato per descrivergli Gilberto: un ponte linguistico viene così a crearsi non solo fra i due personaggi, ma soprattutto fra i due livelli discorsivi, quello diaristico di Gilberto e quello corale e allo stesso tempo impersonale dei capitoli in cui Ruggero è protagonista.

Durante la notte in cui Ruggero è ospite di Gilberto, che gli offre ristoro in casa sua come Bloom fa con Stephen Dedalus, il dialogo e il reciproco scambio di ricordi approfondisce il loro rapporto senza peraltro fissarlo in alcun modo o obliterare le differenze fra le loro personalità e ideologie, (come accade nel penultimo capitolo di *Ulisse*, in cui il riduzionismo definitorio del linguaggio catechistico è parodiato proprio per mostrare l'irriducibilità di Stephen e di Bloom a un principio comune). "Era molto bene non definire niente," nota il narratore (P 246). Una frase di Ruggero delinea implicitamente la traiettoria del ritorno a Venezia per Gilberto, che ripercorrerà inversamente il cammino del giovane – a sua volta in procinto di lasciare la California per esplorare terre più remote, la Cina e l'Oriente – e finirà per ritrovare la sua Penelope-Molly in Elena Partibon, la madre di Ruggero:

Mi parlò anche di sua madre, dicendo che lei si ricordava benissimo di me, di avermi incontrato più volte "sul ponte dell'Accademia con i capelli al vento." Anche una frase del genere, che a me assurdamente dà un salto al cuore, Ruggero la dice in maniera piatta e lucida come pura registrazione di fatto. (246)

Il ritorno a Venezia e la riunione di Elena e Gilberto non possono naturalmente porsi come suggello o come il segno di una chiusura assoluta. Una conclusione del genere comprometterebbe la dialogicità del testo e lo reinserirebbe nella logica di assolutizzazione epico-mitica del passato già parodiata da Joyce nel cosiddetto monologo di Molly, un monologo quanto mai aperto e dialogico nel senso bachtiniano, in quanto costruito stilisticamente per evocare l'incompiutezza e il contatto col presente in divenire.²⁰ Gilberto Rossi riparte infatti per la California portandosi dentro l'immagine di Elena, non più la "Bellissima Elena" ma piuttosto paradossale

Penelope le cui ultime parole sono, nell'incoraggiare Gilberto alla partenza, "vedrai che si è come sempre insieme," e che Gilberto ama perché "è assolutamente incapace di speranze" (P 337). Il romanzo si chiude con un bizzarro dialogo notturno fra Gilberto e il suo collega e alter-ego Blatt, in cui i due discutono a intermittenze le proprie vicende personali e il nuovo indirizzo da dare alle ricerche dell'Istituto. "Non so quanta birra avessimo bevuto, fatto sta che spuntava l'alba, eravamo in una specie di acuto dormiveglia, di lucido sopore" (P 367). È da questo lucido sopore che, come dal dormiveglia di Molly, emerge l'affermazione e l'apertura finale:

"Vien in mente che devono esserci quantità di isolati, comunità delle solitudini, tutti insieme uno a uno sparsi dappertutto; gli altri non li guardano o se li guardano non li vedono, come se fossero trasparenti, immateriali, anche se invece quei pochi sono i più concreti, i più duri di tutti." Blatt ha un suo modo di dire le cose che risulta al tempo stesso sbrigativo e didattico: "Ah certo, da quel punto di vista lì, sai, la storia del mondo è appena incominciata." (P 368)

4. Intertestualità e dialogismo di *Dorsoduro*.

Gli abitanti del sestiere di Dorsoduro a Venezia costituiscono una "comunità delle solitudini" a cui Pasinetti dà voce nel suo romanzo più recente, *Dorsoduro*, interrogandone i rapporti reciproci e soprattutto il problematico rapporto con l'Italia fascista negli anni tra il 1926 e il 1929. Il romanzo continua perciò la dialogizzazione parodica del genere del romanzo storico iniziata con *Rosso veneziano*, riprendendo da un lato il discorso critico demistificatore rispetto al discorso monologico epicizzante della retorica fascista e dell'Istoria ufficiale, e approfondendo dall'altra la visione dialogica del tempo come dialettica di passato e presente a cui è estranea ogni ipotesi di sintesi assolutizzante. Il romanzo manzoniano rimane quindi un modello essenziale per il Pasinetti di *Dorsoduro*: quello manzoniano è un discorso di cui il romanzo implicitamente riconosce l'autorità e la forza proprio nell'atto di misurarsi con esso, di interrogarlo e chiamarlo in causa dialogicamente. La parodia come strategia letteraria, infatti, non comporta necessariamente la degradazione comica del discorso parodiato: il discorso oggetto della parodia viene *ricontestualizzato* e questa ricontestualizzazione può andare dalla degradazione comica in senso peggiorativo alla problematizzazione più positiva e appassionata, in cui – come è il caso per *Ulisse* rispetto all'*Odissea* – il discorso "altro" è oggetto di un vero confronto dialogico.

Un esempio di parodia letteraria come degradazione comica è, nell'introduzione a *I promessi sposi*, il brano del manoscritto del "buon secentista" dalla cui narrazione contemporanea ai fatti il Manzoni immagina di trarre la storia del suo romanzo. Ciò che appare affascinante dal punto di vista bachtiniano è che l'introduzione stessa afferma la necessità della repressione del plurilinguismo a favore di una "rettorica discreta, fine, di buon gusto" che corregga lo stile "dozzinale," "sguaiato," "scorretto" con "idiotismi lombardi a iosa, frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sgangherati . . . qualche eleganza spagnola seminata qua e là."²¹ All'idea della necessità della purificazione linguistica (un'idea indubbiamente giustificata dal punto di vista dell'ideologia manzoniana e del contesto storico in cui Manzoni si trova a scrivere) si accompagna la repressione della dialogicità potenziale del romanzo, una dialogicità che si prospetta al Manzoni addirittura nella forma di un fantasma, un "doppio" dialogico del romanzo stesso che l'autore mette a tacere:

Non ci si presentò alla mente una critica, che non le venisse insieme una risposta trionfante . . . quando siamo stati al punto di raccapezzar tutte le dette obiezioni e risposte, per disporle con qualche ordine, misericordia! venivano a fare un libro. Veduta la qual cosa, abbiám messo da parte il pensiero, per due ragioni che il lettore troverà certamente buone: la prima, che un libro impiegato per giustificarne un altro, anzi lo stile di un altro, potrebbe parer cosa ridicola: la seconda, che di libri basta uno per volta, quando non è d'avanzo. (M I 951)

Il fantasma della dialogicità rimane nella figura dell'anonimo secentista con cui l'autore gioca amabilmente nel corso del romanzo. Si potrebbe obiettare che l'Anonimo non rappresenta affatto la resistenza del reale "plurilinguistico" alla stilizzazione monologica romanzesca e che esso non costituisce altro che un espediente narrativo tradizionale tipico soprattutto del romanzo storico. Eppure non sembra casuale che Manzoni, pur dando alla "citazione" del manoscritto secentesco un tono parodico-comico, se ne serva innanzitutto per comunicare al lettore un concetto "serio" a lui carissimo, quello dell'Historia come palcoscenico dei potenti. La parodizzazione comica in effetti serve a sottolineare ironicamente la superiorità *stilistica* della "rettorica discreta" rispetto al caotico plurilinguismo del manoscritto, ma non vi è, nella glossa manzoniana, alcuna critica contenutistica: il manoscritto contiene una verità storica essenziale, bisogna semplicemente "rifarne la dicitura." Da una parte quindi Manzoni sembra voler postulare la non ideologicità dello stile, ma dall'altra avverte la problematicità di tale presupposto. Alla base dell'invenzione dell'Anonimo si trova infatti il bisogno di giustificare la genealogia del discorso romanzesco radicandola, attraverso la parodia, in un ipotetico discorso storico contemporaneo agli eventi narrati e imbevuto del caotico plurilinguismo dell'Italia secentesca, un discorso, cioè, stilisticamente più vicino alle voci "autentiche" dei personaggi, presumibilmente piene proprio di quegli "idiotismi lombardi," "grammatica arbitraria" ecc. che la "rettorica discreta" vuole eliminare. Negando che lo scarto linguistico tra la propria "rettorica discreta" e lo stile dell'Anonimo comporti anche uno scarto ideologico, Manzoni tenta quindi di escludere la possibilità che la sua opera di traduttore lo trasformi in traditore, non tanto dell'immaginario Anonimo, quanto della realtà plurilinguistica dei personaggi oggetto della narrazione. Con l'immaginario manoscritto dell'Anonimo Manzoni si costruisce quindi una parvenza di dialogismo, un falso "altro" che dovrebbe rappresentare la mediazione tra discorso autoriale e le voci del reale, ma che invece non fa altro che riconfermare il monologismo di fondo dell'ideologia manzoniana. Il tono parodico e apparentemente bonario con cui l'autore glossa il testo dell'Anonimo e con cui si rivolge parodicamente allo stesso nel corso del romanzo non è, come potrebbe sembrare, una forma di *autoironia*, ma piuttosto una conseguenza diretta del monologismo ideologico manzoniano a cui Gramsci allude, benché soprattutto in relazione alla rappresentazione degli umili, nei *Quaderni del carcere*: "I popolani, per il Manzoni, non hanno 'vita interiore,' non hanno personalità morale profonda . . . Perciò gli umili sono spesso presentati come 'macchiette' popolari, con bonarietà ironica, ma ironica."²² Il fantasma del dialogismo e specificamente il problema di come tradurre in linguaggio narrativo la pluralità dei fatti e le voci del reale diventerà poi un'ossessione per Manzoni, al punto di fargli ripudiare lo stesso genere del romanzo storico.

A prima vista *Dorsoduro* può non sembrare affatto un romanzo parodico rispetto all'opera

manzoniana proprio perché, come fa notare Bachtin, "except in those cases where it is grossly apparent, the presence of parody is in general very difficult to identify (that is, difficult to identify precisely in literary prose, where it is rarely gross) without knowing the background of alien discourse against which it is projected, that is, without knowing the second context" (D I 374). L'indipendenza e la relativa autorità semantica di cui sono dotate le coscienze linguistiche degli abitanti di Dorsoduro con le rispettive ideologie riflette un approfondimento dell'impianto dialogico della narrativa pasinetiana che si estende anche al "secondo contesto," cioè alla parodizzazione del discorso manzoniano. In *Dorsoduro* infatti manca qualsiasi allusione diretta o citazione esplicitamente parodica simile alla pagina di apertura di *Il ponte dell'Accademia*, in cui l'ouverture manzoniana "Quel ramo del lago di Como" viene trasposta e per così dire reificata comicamente in versione californiana dal narratore Gilberto Rossi. Ma proprio perché la voce ironica di Gilberto Rossi e le sue riflessioni critiche sulla gestione politica dell'Istoria, sulla repressione e manipolazione degli individui e dei loro sentimenti confluiscono nel discorso del narratore di *Dorsoduro*, il lettore non può non vedere nel romanzo una continuazione e un approfondimento del dialogo critico tra *Il ponte dell'Accademia* e il romanzo manzoniano. Come Gilberto Rossi, il narratore di *Dorsoduro* si propone un compito che era già esplicitamente parte del discorso manzoniano: quello di dare voce a personaggi "minori," di mettere in rilievo avvenimenti "secondari" che l'Istoria solitamente ignora.

Pasinetti sconvolge, come Manzoni, la gerarchia fatti storici/fatti privati. Il compleanno del tredicenne Annibale Tolotta Pelz – tra l'altro neanche un personaggio protagonista – diventa nel romanzo un fatto "storico," su cui l'attenzione del lettore è immediatamente convogliata dal titolo eroicomico della prima parte del romanzo: "Annibale alle porte." Mussolini, d'altro canto, rimane un personaggio piuttosto secondario, ed il lettore è indotto a rivedere i propri pregiudizi storici per cui il "vero," la realtà di una città come Venezia durante il fascismo, non possono non essere intimamente legati o addirittura determinati dalla figura del Duce. Ma a Pasinetti non interessa solo sovvertire la gerarchia dei fatti storici come aveva fatto Manzoni scegliendo Renzo e Lucia come protagonisti del suo romanzo. Pasinetti non vuole tanto, come Manzoni, stabilire *quali* sono i fatti, quanto chiedersi *che cosa* sono i fatti. La sua problematica diventa quindi necessariamente una problematica di metastoria oltre che di storia. Pasinetti riflette sul processo di selezione, filtrazione e schematizzazione che porta lo storico, in quanto narratore, a isolare "dei fatti" dal flusso continuo del divenire e a rappresentarli nella catena sintagmatica della scrittura come unità reciprocamente legate da un rapporto più o meno forte di causalità. "La parola stessa, fatti, non dice molto. Che cosa sono e dove avvengono, i fatti? *Chi fa i fatti?*" (D 18).

La strategia di ricontestualizzazione del discorso ideologico manzoniano nel *Ponte* aveva già portato a una critica e a un rovesciamento della visione manzoniana del tempo e del linguaggio, e implicitamente a delineare i limiti del romanzo storico manzoniano, in cui i personaggi rimangono strumenti passivi del discorso autoriale/autoritario. In *Dorsoduro*, la ricontestualizzazione dialogica del romanzo manzoniano non si struttura più, come nel *Ponte*, attraverso la tensione tra due coscienze linguistiche separate (quella di Ruggero Tava e quella di Gilberto Rossi), ma viene affidata interamente alla strategia di dialogizzazione interna di una sola voce,

quella di Giorgio Partibon. Servendosi di un unico narratore e creando una serie di ambiguità riguardanti l'autorità e l'attendibilità del narratore stesso nel riportare, trascrivere e interpretare le voci di Dorsoduro, Pasinetti riflette criticamente sulla posizione ugualmente anche se non autocoscientemente ambigua del Manzoni che, proprio nel tentativo di minimizzare la soggettività della narrazione, finisce con lo sclerotizzare le coscienze linguistiche dei personaggi che sono oggetto della narrazione. All'autore-narratore onnisciente e palese dei *Promessi sposi*, che si pone criticamente ma non autocriticamente nei confronti della storia che sta raccontando, Pasinetti oppone il narratore omodiegetico (cioè presente come personaggio della storia raccontata)²³ di *Dorsoduro*, Giorgio Partibon. Giorgio Partibon, benché presente come personaggio o "io narrato" nel romanzo, non è il protagonista del racconto ed ha più che altro un ruolo decentrato di testimone-osservatore, la cui conoscenza dei fatti è limitata dall'età (Giorgio, benché precoce e dotato di una memoria eccezionale, ha solo sei anni nel 1926) e dall'ironia retrospettiva dell'io narrante che dialogizza sistematicamente le percezioni dell'io narrato, sia alla luce dell'esperienza posteriore che attraverso la presentazione delle voci e delle percezioni degli altri abitanti di Dorsoduro.

Come modello di narrazione omodiegetica e per la fusione di temi storici e autobiografico-sentimentali, anche *Le confessioni di un italiano* è indubbiamente presente all'orizzonte di *Dorsoduro*. Il decentramento dell'io narrato e la problematizzazione del mestiere dello storico (anche e soprattutto dello storico dei sentimenti) fanno sì, però, che il romanzo di Pasinetti prenda criticamente le distanze da *Le confessioni*, che rimane essenzialmente un modello parodico *negativo* sia dal punto di vista formale che dal punto di vista ideologico. Il discorso autoriale implicito nel romanzo di Nievo (che coincide sostanzialmente con il discorso monologico del narratore Carlo Altoviti), caratterizzato da una forte saldezza ideologica e da una moralità non intaccata da dubbi o incertezze, intento a tracciare la continuità fra io narrato e io narrante come la parabola di tutta una generazione protagonista di una realtà storica ben precisa, il Risorgimento, è, si può dire, al polo opposto dalla problematica dialogicità del discorso autoriale implicito in *Dorsoduro* (che concide solo parzialmente con quello del narratore, Giorgio). Per l'autore implicito di *Dorsoduro* come per uno dei personaggi più irriverenti di un altro romanzo di Pasinetti, il Rodolfo Spada di *Domani improvvisamente*, il rapporto uomo-storia è diventato estremamente complicato al punto che "le magnifiche pagine di Nievo . . . in cui il romanzo d'amore e d'avventure si mescolava agevolmente alla vita storica" sembrano appartenere a "epoche leggendarie."²⁴

A un'epoca altrettanto leggendaria rispetto a *Dorsoduro* sembra appartenere la relativa agevolezza con cui le vicende private dei Partibon e dei Fassola, dialogicamente intessute nella narrazione di *Rosso veneziano*, si pongono come vita storica "vera" e in qualche modo "autentica" rispetto alla logica astratta e vuota della storia "ufficiale" dell'era fascista. L'adozione di un narratore omodiegetico e di un punto di vista principale che si situa cronologicamente a una distanza di circa mezzo secolo dalla maggior parte degli eventi narrati permette una serie di dialogizzazioni temporali e prospettiche che la narrazione in terza persona (con narratore nascosto e onnisciente) di *Rosso veneziano* non poteva permettere. Il narratore di *Rosso veneziano* godeva, come il narratore dei *Promessi sposi* (palese ma pur sempre onnisciente), di un'attendibilità

che per il narratore di *Dorsoduro* diventa estremamente problematica. In secondo luogo, l'opposizione dialogica fra le voci riccamente modulate dei personaggi "autentici" perché sentimentalmente vivi come Giorgio, Elena, Marco ecc., e i moduli linguistici stereotipati, quasi disumani dei personaggi "ufficiali" (cioè fascisti) come Ermete Fassola o Teodoro Connestabile, risulta quasi, rispetto alla orchestrazione della pluralità delle voci in *Dorsoduro*, un'opposizione schematica. Si tratta di uno schematismo relativo, cioè del risultato di una rilettura del romanzo alla luce del presente narrativo di *Dorsoduro*. *Dorsoduro* si pone quindi rispetto a *Rosso veneziano* come una dialogizzazione critica, una reinterpretazione del passato alla luce del presente. *Rosso veneziano* non risulta per questo un romanzo "peggiore": appare piuttosto un romanzo diverso, proiettato diacronicamente al di là dei propri confini testuali, rivisitato da un lettore che avendo già percorso l'itinerario del *Ponte*, del *Sorriso del leone* e degli altri romanzi pasinettiani, trova che la Venezia di *Rosso veneziano* è cambiata. Si potrebbe obiettare che questo è semplicemente un fenomeno dell'interpretazione che non altera affatto le strategie testuali oggettive e che è comune alla fruizione di qualsiasi corpus letterario. L'opera di Pasinetti, però, in cui la dialogizzazione e la ricontestualizzazione parodica sono fondamentali sia a livello di struttura narrativa che a livello ideologico-linguistico, non si presta alla feticizzazione del testo come luogo o monumento conchiuso e perfetto, ineccepibile. Il carattere di glossa autoparodica che i romanzi assumono l'uno rispetto all'altro fa sì che la (re)visione critica da parte del lettore sia incorporata nelle strategie testuali della narrativa stessa. Il lettore implicito della narrativa di Pasinetti è incoraggiato a scrutare la narrativa pasinettiana con uno "sguardo accademico," che rivela come "cambia ciò che si vede di qua."

4a. Il corpo effimero dei fatti.

Nell'articolare il discorso del narratore e nel rappresentare la ricerca storica che porta alla composizione delle "note" di Giorgio Partibon, l'autore implicito costruisce l'immagine di una coscienza linguistica relativamente indipendente dalla propria. La ricerca di Giorgio, radicata nel desiderio di mettere ordine tra i ricordi e le voci del passato, assume un'autorità semantica propria che legittima l'impulso etico alla conoscenza storica. Il narratore però, non è un semplice portavoce dell'autore. Problematizzando, ma non schiacciando o esautorando la voce di Giorgio, l'autore implicito prospetta la possibilità di una lettura diversa della realtà di cui Giorgio parla, e ci permette di vedere nelle note storiche del narratore anche una finzione autobiografica. Come fa notare Bachtin, "as the direct, referential impulse of a character's words is intensified and their objectification correspondingly decreased, the internal interrelationship between authorial speech and a character's speech begins to approach the interrelation between two rejoinders in a dialogue" (Dost 188). Il dialogismo all'interno di un singolo testo di un singolo autore è una tendenza espressiva che corrisponde alla volontà dell'autore di non subordinare a priori ogni elemento del testo alla prospettiva della propria coscienza ideologica, mettendo piuttosto a confronto la propria coscienza ideologica con l'immagine che egli ha della coscienza ideologica altrui. Ma è proprio questo tentativo di dare voce alla coscienza ideologica altrui che differenzia il romanzo dialogico da quello monologico. Il romanzo monologico può rimanere tale anche se impiega copiosamente le strategie puramente formali del discorso diretto e del

dialogo tra i o coi personaggi:

Whatever discourse types are introduced by the author-monologist, whatever their compositional distribution, the author's intentions and evaluations must dominate over all the others and must form a compact and unambiguous whole. Any intensification of others' intonations in a certain discourse is only a game, which the author permits so that his own direct or refracted word might ring out all the more energetically. (Dost 204)

In *Dorsoduro*, la tensione dialogica tra autore implicito e narratore omodiegetico non costituisce un semplice caso d'inattendibilità del narratore in cui l'accesso alla verità precluso al narratore è garantito al lettore dall'autorità semantico-referenziale "assoluta" dell'autore. Nel romanzo dialogico, infatti, la possibilità di una mimesi *diretta* e inoppugnabile del reale non si pone: il romanzo dialogico è coscientemente metalinguistico, cioè è conscio di imitare o riflettere non la realtà stessa, ma il discorso umano. Diversamente dal linguaggio referenziale, che si pone come "direct and unmediated object-oriented discourse . . . intended for equally unmediated, object-oriented understanding" (Dost 186), il discorso romanzesco dialogico è conscio di non poter *mostrare* la realtà o imitare l'azione che rappresenta, ma di poterla solo *ri-raccontare*.²⁵ Il linguaggio imita solo il linguaggio. La rappresentazione romanzesca che si avvicina di più alla mimesi è quindi il discorso diretto, o la citazione, ma anche in questo caso c'è sempre una mediazione, che è quella della voce narrante o autoriale:

Whenever we have within the author's context the direct speech of, say, a certain character, we have within the limits of a single context two speech centers and two speech unities: the unity of the author's utterance and the unity of the character's utterance . . . Someone else's words introduced into our own speech inevitably assume a new (our own) interpretation and become subject to our evaluation of them; that is, they become double-voiced. All that can vary is the interrelationship between these two voices. (Dost 187, 195)

Anche nella citazione diretta di documenti e testimonianze non c'è mai vera mimesi: c'è solo il tentativo di orientare mimeticamente il discorso attribuendo ad esso un'autorità assoluta ed esautorando ogni potenziale dissenso.²⁶ Nelle sue note storiche Giorgio fa spesso ricorso alla strategia pseudo-mimetica della citazione e del discorso diretto, ma l'autore implicito rivela parallelamente i limiti di questa strategia, per cui le voci, come quella di Silvio Tolotta Pelz, che tendono a essere oggettificate nel discorso di Giorgio, sono liberate, perlomeno in parte, nel discorso dell'autore implicito, cioè nell'economia complessiva del testo.

Lo stesso Giorgio è comunque il contrario dello storico positivista, e benché il suo discorso rimanga caratterizzato fino alla fine dal desiderio della ricostruzione storica, le sue riflessioni lo portano a realizzare l'effimerità delle proprie "scoperte." Ciò è in parte dovuto all'inserimento del senso della durata della scrittura nella narrazione. È un fenomeno che la narrazione, soprattutto la narrazione storiografica, convenzionalmente ignora,²⁷ ma che quando entra a far parte del discorso, com'è il caso, sublime e ironico, di Sterne e naturalmente di Proust, non può non generare la malinconica riflessione che la narrazione rimane sempre "indietro" rispetto alla vita, e che più si vive più si dovrà scrivere.

Nel discorso di *Dorsoduro*, come in ogni discorso narrativo, i personaggi sono costituiti

da ricorrenze di moduli espressivi, "nodi" nel disegno verbale del testo, motivi linguistici continuamente ricontestualizzati con altri motivi nell'intreccio. La propensione ideologica di Giorgio a vedere nei singoli individui con i loro sentimenti i veri protagonisti della storia, si traduce innanzitutto nella composizione delle sue note attraverso la rappresentazione diretta dei discorsi dei personaggi. Gli stessi titoli delle sezioni in cui le "note" sono suddivise (non vi è un'esplicita divisione in capitoli nel romanzo) sono soprattutto battute dei personaggi, come "Non respiro, Alvisè" (D 87) o "I tuoi quadri sono abbastanza belli, Maurizio" (D 96), a cui si alternano ironicamente titoli come "Anno VI E.F." (D 192), e "Fra anno sesto e anno settimo" (D 206). Il desiderio di Giorgio di essere storicamente il più oggettivo possibile si esprime stilisticamente nell'uso prevalente del discorso diretto (citazioni di monologhi e dialoghi) e del discorso indiretto libero, più che del discorso indiretto e della parafrasi o della sintesi.²⁸

La ripetizione, la somiglianza e la congruenza dei moduli linguistici attribuiti a ciascun personaggio o usati per caratterizzarlo costituiscono i principi di coesione che permettono al lettore di riconoscere un personaggio come tale. Mentre in *Rosso veneziano* tali principi di coesione risultavano relativamente stabili, e permettevano al lettore di identificare l'uso costante di espressioni stereotipate o impersonali con i personaggi *negativi* del racconto, oggettificati dall'ideologia dell'autore implicito, con *Dorsoduro* ci troviamo di fronte a un tipo di caratterizzazione molto più instabile, che si avvale ampiamente di principi di reversibilità oltre che di coesione. Ciò è reso possibile in parte dall'uso di un narratore omodiegetico conscio della durata della narrazione, o della temporalità della scrittura.

La coscienza del narratore omodiegetico si pone di solito in una dimensione temporale *esterna* a quella della storia oggetto della narrazione, e finisce spesso per coincidere monologicamente con la coscienza dell'autore implicito. Il narratore, cioè, sa già come la storia "andrà a finire" quando inizia la narrazione, ma non rende il lettore partecipe della propria conoscenza retrospettiva, limitandosi a rappresentare le proprie percezioni e quelle dei personaggi (compreso se stesso) all'epoca in cui si svolsero gli avvenimenti narrati. La conoscenza retrospettiva dei fatti rende plausibile l'uso strategico della prolessi, cioè l'allusione da parte del narratore a un futuro narrativo che per il narratore è già un passato. Riducendo la focalizzazione degli eventi alle percezioni dell'io narrato, il narratore rende inoltre plausibile la dissimulazione temporanea della "verità" (per esempio, la morte di Giovanna). In realtà, in linea di principio, il narratore "sa già tutto" e la dissimulazione ha luogo solo per ottenere un effetto retorico a cui il lettore soggiace senza rendersene conto. Nel caso di *Dorsoduro*, però, questo meccanismo narrativo (riscontrabile per esempio in un testo come *Great Expectations* di Dickens)²⁹ che stimola la curiosità del lettore permettendone la soddisfazione a racconto ultimato, subisce delle variazioni notevoli: l'autore implicito non permette che se ne ignorino la struttura e l'ideologicità. Fin dall'inizio il lettore è conscio della dinamica io narrato-io narrante, e del fatto che nella ricostruzione delle percezioni dell'io narrato interviene continuamente la coscienza dell'io narrante, la cui visione è soggetta alle costanti revisioni provocate dal confronto con le testimonianze e i ricordi altrui, tutte soggette a loro volta a cambiamenti di prospettiva causati dal trascorrere del tempo. La retrospezione di Giorgio non si sviluppa infatti a partire da un punto fisso esterno e superiore alla storia narrata già occorsa, bensì da un punto mobile e inafferrabile, il presente della

scrittura, che cambia continuamente l'aspetto del passato oggetto della narrazione. La fine della storia non è quindi un completamento della storia stessa, bensì un'arbitraria interruzione. Ciò nonostante, la ricostruzione della storia di Dorsoduro negli anni tra il 1926 e il 1929 ha, come era nelle intenzioni di Giorgio, una sua coerenza e struttura che si completano e concludono specificamente con la morte di Giovanna. La possibilità di fare storia e di dare un senso alla storia, al passato come passato, non è quindi negata in modo assoluto, ma di questo tipo di analisi storica viene messa in rilievo la natura riduttivamente sincronica. La storia di Dorsoduro rappresenta perciò una sezione trasversale ritagliata contro il tessuto del tempo. I limiti di questa sincronicità si riscontrano soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi e nella loro associazione ideologica con determinate generalizzazioni storicistiche che fanno parte del bagaglio culturale del lettore. Avvalendosi della propria capacità di formulare, come narratore omodiegetico, delle prolessi, Giorgio non si limita ad anticipare avvenimenti rilevanti del periodo storico oggetto della narrazione, ma spesso sprofonda il lettore in un futuro più remoto, che stravolge o addirittura rovescia sia la coesione organica dei personaggi individuali che la coerenza storicistica dell'intero contesto sincronico. Questo stravolgimento "sposta" la visione di Giorgio in direzione dell'autoriflessività metalinguistica e relativistica dell'autore implicito, ma la tensione dialogica non viene alleviata nel testo: i due punti di vista rimangono paralleli a delineare i reciproci limiti.

Nel presentarci il mondo di Dorsoduro, il narratore delinea i ritratti di una serie di personaggi che assumono in parte la funzione di rappresentare concretamente la gamma delle motivazioni ed interpretazioni individuali che portarono al consenso o al dissenso rispetto al fenomeno storico generale e all'ideologia del fascismo. Le forme del consenso, tra loro non meno contraddittorie delle forme del dissenso, vanno dalla ribellione edipica all'intellettualismo aristocratico, dall'arrivismo classista piccolo borghese al nichilismo, e nel complesso svolgono con rigore la funzione di drammatizzare la complessità difficilmente schematizzabile del fenomeno storico generale. Il romanzo perciò rappresenta accuratamente non tanto la storia del fascismo negli anni tra il 1926 e il 1929, quanto il dibattito corrente tra gli storici, da De Felice a Mack Smith e agli altri, sulla natura stessa del fenomeno storico globalmente definito "fascismo."

L'aspetto più interessante del romanzo, però, va forse rintracciato nella problematizzazione dell'idea di storicizzazione dell'individuo, un problema di cui Pasinetti si era già ampiamente occupato in *Rosso veneziano* e in *Il ponte dell'Accademia*. Questa problematizzazione si avvale appunto della strategia della prolessi: la prolessi diventa un tuffo nella diacronia che infrange l'ordine sincronico. Leonardo Rutigliano, per esempio, ci viene presentato come "il feroce Leonardo," un personaggio che si esprime con un linguaggio deformato che corrisponde direttamente alla violenza sadica che lo induce a identificarsi con l'ideologia fascista:

L'allenamento per voi avanguardisti e zovani fazisti prezeliti avverrà in riva al mare, al Lito . . . In località dezerte ovverozia nelle zone militari della spiazza, vi verranno affidati i mozchetti e vi zimenterete nel tiro a zegno su zagome di uomini. Uomini di azpetto e di formato normalizzimi come veri uomini. Ai milliori di voi verrà affidato il zupremo degli onori: l'onore di partezipare atti-va-mente come mi-li-ti, al tiro, ozzia, alla ezeecuzione capitale dei traditori de la patria! (D 46-47)

Lo stesso Leonardo viene ricontestualizzato in una serie di prolessi in cui ci appare "ingrassato e pacifico" commerciante di alcolici in Brasile (D 46). Ezio Sbordoni, caratterizzato come "esteta" che legge D'Annunzio e "francesi tradotti," si esprime costantemente con frasi monche: "Il fascismo si sa forte. Non teme. Ma è, anche, fermezza e severità. Nella giustizia. Inoltre" (D 76). Lo stesso Ezio, ci dice il narratore in una prolessi che sconfinava di pochi anni dal campo storico oggetto della narrazione vera e propria, "negli ultimi periodi fascisti diresse . . . una rivista anti-semita" (D 76). Ma è un Ezio ironicamente opposto a quello precedente che ci appare in un'ulteriore prolessi: "ormai flebile, fece però in tempo ad aderire a campagne in difesa dei diritti dei gays." E il narratore riflette: "Tutto ciò può sembrare incredibile . . . ma anche troppe volte mi sono accorto che la verità . . . batte l'immaginazione" (D 78). I due personaggi citati costituiscono due casi limite, ma utili per cogliere la strategia dialogica di fondo del romanzo: "Personality, in the novel, like the genre itself, is always unfinished, incomplete, and incompletely integrated."³⁰ Il romanzo dialogico, proprio nel dissolvere diacronicamente l'unità e l'organicità del personaggio, ne rende problematica l'etichettatura ideologica e la fruizione come "oggetto" storico.

È la caratterizzazione del personaggio di Silvio Tolotta Pelz che appare retrospettivamente la più problematica, in *Dorsoduro*, e quella che più contribuisce alla dialogizzazione del discorso del narratore. Per completarne il ritratto, il narratore si serve, soprattutto nella seconda parte del romanzo, di una strategia apparentemente incongrua rispetto al compito propostosi di ricostruzione storica di fatti e personaggi. Il narratore infatti "cita" una serie di brani del diario di Silvio senza far alcun tentativo di spiegare l'origine di questa fonte così documentaria e di come si è trovato ad averla a disposizione. È una strategia che sconvolge le aspettative del lettore implicito, prospettandogli un rovesciamento del ruolo del narratore, che da narratore omodiegetico con una conoscenza parziale dei fatti sembra trasformarsi in narratore onnisciente, e perdere così la propria attendibilità di "storico." Se infatti la precocità e la tenace memoria del piccolo Giorgio potevano, insieme alle testimonianze raccolte dal narratore adulto, rendere plausibile la storicità del racconto e il ruolo puramente complementare dell'immaginazione, la pretesa citazione "verbatim" del diario di Silvio Tolotta Pelz tradisce il carattere di "invenzione" del discorso del narratore, e la manipolazione ideologica o oggettificazione del personaggio di Silvio. Naturalmente si potrebbe obiettare che, trattandosi di un romanzo, quasi tutto è invenzione in *Dorsoduro*, ma si tratta di un'obiezione ingenua: nel contratto autore implicito-lettore implicito la finzione di Giorgio si è stabilita come non-finzione, cioè come paradigma di verità storica; il rovesciamento del ruolo del narratore in questo caso rappresenta una rottura intenzionale del contratto, il cui scopo è non tanto quello di indebolire l'autorità del narratore, quanto quello *straniante* di richiamare alla coscienza del lettore l'esistenza stessa del contratto, cioè di una convenzione letteraria che forma la base del discorso narrativo, compreso quello storico. È dal punto di vista della pretesa attendibilità storica del racconto, puntellata da costanti riferimenti a fatti e personaggi della cronaca e della storia degli anni 1926-1929,³¹ che la citazione dei brani del diario di Silvio rappresenta una rottura. Nell'attribuire battute e pensieri ai personaggi nel corso del racconto il narratore non fa altro che applicare i termini del contratto iniziale, che è quello di "scegliere, chiarire, saldare con l'immaginazione." Alla do-

manda del lettore implicito: "come fa il narratore a sapere che cosa *pensava* quel personaggio in quel momento?" la risposta implicita è ancora quella formulata con magistrale ironia dal Manzoni nel suo saggio sul romanzo storico:

Per circostanziare, verbigratia, gli avvenimenti storici, coi quali l'autore abbia legato la sua azione ideale (e voi approvate di certo, che in un romanzo storico entrino avvenimenti storici), dovrà mettere insieme e circostanze reali, cavate dalla storia o da documenti di qualunque genere; perché qual cosa potrebbe servir meglio a rappresentare quegli avvenimenti nella loro forma vera, e dirò così, individuale? e circostanze verosimili, inventate da lui; perché volete che vi dia, non una mera e nuda storia, ma qualcosa di più ricco, di più compito; volete che rifaccia in certo modo le polpe a quel carcame, che è, in così gran parte, la storia . . . Così ai suoi personaggi ideali darà parole e azioni che trovi essere state dette e fatte da uomini di quel luogo e di quel tempo. (M II 1730)

Tuttavia, facendo presentare il diario di Silvio dal narratore come un vero e proprio documento a cui va attribuita un'attendibilità pari a quella degli stralci di quotidiani – fitti di fatti di cronaca e di politica internazionale – costantemente citati dal prof. Berg, o quella delle grida citate nei *Promessi sposi*, l'autore implicito distrugge intenzionalmente l'equilibrio vero-verosimile su cui si fonda il contratto con il lettore, e contraddice indirettamente l'affermazione del narratore che l'immaginazione, nella storia, svolga solo un ruolo subordinato. Nell'economia del romanzo la presentazione del diario di Silvio equivale a un gesto "scandaloso" come può essere quello di inventare una fonte in un trattato di storia. Il lettore implicito può in effetti fare ricorso a una complicata passeggiata inferenziale (per usare la terminologia di Eco)³² per spiegare la citazione. Il narratore potrebbe infatti aver letto il diario di nascosto, o potrebbe averglielo fatto leggere la figlia maggiore di Silvio, Maria Paola, che avrebbe potuto entrarne in possesso dopo la morte del padre, ecc. Non c'è nulla nel testo, però, che avvalori questo tipo di ipotesi, e l'effetto di disturbo rimane, né è ridimensionato da qualificazioni o rinvii impliciti – prevalenti nel romanzo quando il narratore sembra rasentare l'onniscienza – a fonti e autorità più o meno attendibili, del genere "dicono le Voci che . . ."

Richiamando indirettamente all'attenzione del lettore il ruolo preponderante che l'immaginazione del narratore svolge anche nella presentazione di un apparente "documento" come il diario di Silvio, l'autore implicito dialogizza la visione storica del narratore e ce la presenta come non meno soggettiva della visione storica "aberrante" dello stesso Silvio, nel cui diario il narratore ci fa polemicamente trovare solo la registrazione stenografica di quello che Manzoni chiama il "carcame" della storia. L'autore implicito suggerisce dunque che anche i fatti e i documenti che appaiono più oggettivamente e storicamente veri, assumono valore di verità in quanto strategicamente selezionati e disposti dal discorso ideologico del narratore/storico e non in quanto essi "contengono" la verità.

La dialogizzazione del discorso del narratore è approfondita nell'ultimo capitolo del romanzo, in cui la possibilità di interpretazioni diverse del passato oggetto della narrazione di Giorgio Partibon è chiaramente raffigurata attraverso una serie di dialoghi ironici presentati come contemporanei al momento della scrittura, cioè al momento in cui il narratore si accinge a apporre la parola fine alla propria storia. In questo capitolo, o "Congedo," il narratore adulto

diventa un personaggio fra gli altri e la sua prospettiva cessa di essere privilegiata. Nel dialogo con l'ormai settantenne figlia maggiore di una delle famiglie protagoniste della narrazione, Maria Paola Tolotta Pelz – di cui Giorgio ha narrato il difficile rapporto con il padre e le prime esperienze erotiche al risveglio da un'adolescenza eccessivamente virtuosa e repressa, il narratore ammette: “Vedi Maria Paola, io ti parlo e mi accorgo che è come se parlassi a un personaggio di romanzo; non ti ho mai capito, sia da piccola che nei tempi recenti.” (D 299). La replica di Maria Paola mette in luce indirettamente e ironicamente “l'egoismo” del narratore, cioè i limiti della sua visione personale che ha dato forma al personaggio di “Maria Paola”: “È perché tu, Giorgio, intanto sei egoista come tutti, e poi sei là bello contento di te stesso e di tua moglie e le bambine, che stanno parecchio in campagna, così tu qua puoi fare i tuoi comodi. Sei un borghese. Lo eri anche da piccolo, quando tutti dicevano che eri tanto precoce no?” (D 299). Ciò che conta qui non è tanto l'accusa di “essere borghese,” quanto la strategia di demistificazione del narratore da parte dell'autore implicito, il suo essere umanizzato come personaggio tra gli altri personaggi, una voce tra le voci. Nel “congedo” compare anche un personaggio nuovo, Aleardo, che essendo figlio di Corrado Balmarin e di Maria Paola Tolotta Pelz, è l'incarnazione del “futuro” delle due famiglie protagoniste della narrazione. Ad Aleardo è affidato il compito di fornire al lettore un'immagine inedita di Silvio Tolotta Pelz, il personaggio forse più “negativo” di *Dorsoduro* perché più legato, come l'Ermite Fassola di *Rosso veneziano*, alla storia “ufficiale” dei personaggi eminenti del fascismo. Riflettendo sull'immagine che Aleardo ha del nonno, Giorgio Partibon riflette anche sui limiti del Silvio Tolotta Pelz da lui raffigurato nel corso della narrazione precedente: “Di Silvio, Aleardo dice: ‘Era un uomo straordinario, allegro, mi ha insegnato a ballare,’ e io penso: ecco Silvio, siamo in un mondo nuovo dove anche l'immagine tua ha un posto chiaro, felice” (D 303).

Gli anni 1926-29 non sono quindi accaduti una volta per sempre e non si tratta semplicemente di narrarne lo svolgimento dall'A alla Z: fin dall'inizio il narratore si presenta coinvolto in un dialogo con una serie di voci le cui testimonianze sul passato non solo contraddicono e correggono le sue percezioni, ma cambiano continuamente. L'annotazione apparentemente casuale con cui il narratore qualifica la descrizione del proprio progetto storico è importante: “Io sto cercando di mettere a fuoco un certo mondo di fatti e persone su cui tante volte disordinatamente cade il discorso con gli amici la sera, qui a Dorsoduro” (D 10). Il desiderio di mettere ordine nei discorsi degli amici si traduce nell'interrogazione del passato, in un paziente e frustrante confronto tra le voci del presente e ciò che rimane delle voci del passato. Nel far ciò il narratore spera di ritrovare i fatti, ma scopre che solo una serie di interpretazioni diverse dei fatti gli è disponibile, cioè, nuovamente, un discorso in continua evoluzione: “I discorsi mai terminano a Dorsoduro ma come l'acqua si rifrangono, senza fine restando sempre aperti, in moto” (D 130). A narrazione quasi ultimata, quindi, il narratore si rende conto che nella “ricostruzione dei fatti” egli non ha fatto altro che dar loro un “corpo effimero” (D 276) di cui il tempo cambierà la fisionomia, e che “la sospensione della ricerca” non può essere provvisoria.

4B. La ricerca del tempo perduto.

In conclusione sembra che all'idea della ricostruzione storica (che rimane, seppur in

modo molto problematizzato e anti-positivistico, lo scopo precipuo del narratore) subentri l'idea proustiana della costruzione poetico-romanzesca. Alla voce del narratore, che nell'ultimo dialogo con Maria Paola rivela di essere divenuto cosciente della propria narrativa come opera d'immaginazione ("Vedi Maria Paola, io ti parlo e mi accorgo che è come se parlassi a un personaggio di romanzo" (D 299), si va a aggiungere quella di un altro personaggio, Edoardo Bialewski, a cui sembra affidata la conclusione autoriale: "Diceva Proust a mia madre che i personaggi del suo romanzo erano immisurabilmente più interessanti dei loro modelli" (D 305).

Nella pagina finale di *Dorsoduro*, una serie di immagini affiorano alla coscienza di Giorgio Partibon alla rinfusa, come in un caleidoscopio. Sono immagini che riecheggiano momenti specifici della narrazione, ma sono astratte dall'ordine metonimico-causale che la narrazione aveva loro imposto, giustificandole, e si presentano come una serie caotica di dettagli, cioè come materiale apparentemente accidentale, una deriva semantica non soggetta a un principio unificatore. L'unico principio ordinatore è, proustianamente, quello dell'illuminazione poetica, che però non viene presentata come l'esperienza privilegiata ed assoluta del narratore, bensì come la rifrazione delle molteplici coscienze dei personaggi, ognuno con il proprio mondo di immagini da decifrare, ognuno con il proprio caleidoscopio. La narrazione si pone quindi in ultima istanza come una delle narrazioni possibili, uno dei possibili modi di ordinare gli avvenimenti, dando loro un effimero corpo. Giorgio Partibon sembra perciò abdicare il proprio ruolo di storiografo e assumere una posizione simile a quella dell'io lirico del poeta dell'infinito, di cui quest'ultima pagina ci fa cogliere con eleganza la sorprendente affinità con l'io proustiano:

Poi venne un largo respiro di vento, dal mare, era passato sopra i fari bianchi, sopra distese di sabbia soffice e d'acqua e ora entrava nella città, nelle case. Alla fantasia delle persone affacciate su quello spettacolo pareva che il vento con il rischiararsi dell'aria facesse esistere e brillare le immagini di cui *Dorsoduro* per loro era fatto, lontane e vicine nello spazio degli anni, tutte vive anche le più minute e familiari, gli occhi verde-oro di Giovanna e il letto dove è nata fra i riflessi dello specchio al quale Caterina e lei si adornano, il brillio sulla lente della scatoletta da istantanee del figlio di Chiodo, e i luccicori bianchi dell'abito della zia Madelaine stesa a terra e sulle benefiche garze che fasciano Maria Afflitta bruciacchiata e su quelle calcificate che serrano la clavicola di Annibale, e gli occhiali senza orlo e la penna d'oca di rame di Silvio, e gli occhi chiari di Berg intenti sul giornale bazaar e quelli di Alvise spazianti nelle dolomitiche vastità del Dente e quelli quasi bianchi di Etvira e i baci e i balli e le risa e i pianti e le follie e gli strazi e via via "all'infinito": così passava su *Dorsoduro* quel vento senza tempo, sempre nuovo, e tutto era presente sempre e quel vento passando apriva su tutto una luce immensa. (D 306)

Come alla ricontestualizzazione parodica del romanzo manzoniano nel *Ponte* si giustapponeva contrappuntisticamente una seconda ricontestualizzazione, quella dell'*Ulisse* joyciano, così *Dorsoduro* integra quindi la problematizzazione del romanzo storico con la dialogizzazione di un altro testo, la *Recherche* proustiana.³³ Vi sono innanzitutto alcune coincidenze che, benché abbastanza superficiali, contribuiscono a fissare il romanzo proustiano come un polo di riferimento e di confronto. Come la *Recherche*, *Dorsoduro* si serve del discorso di un narratore omodiegetico dalla cui memoria un episodio fortuito, la lettura dell'annuncio della morte di una

persona non vista da anni, Alvise Balmarin, fa emergere una serie di ricordi lungamente sepolti:

Fu allora che sorsero onde, al largo nel mare dei ricordi, e queste onde mi si avvicinavano, con moti, e spume, e riflessi, sempre più lucenti e vivi. (D 11)

La notizia della morte che Giorgio apprende casualmente, come Marcel apprende della morte di Swann, da un breve necrologio sul giornale, fa sì che il narratore si disponga a recuperare sul filo della memoria non solo la storia di Alvise Balmarin e del suo mondo di Dorsoduro ma soprattutto (e qui il parallelo con la *Recherche* è esplicito) a esplorare il significato e dare espressione al ricordo doloroso del proprio amore d'infanzia per la figlia idolatrata di Alvise. Alvise Balmarin, questo "personaggio privato, cioè non un 'uomo senza qualità,' ma anzi, al contrario, pieno di qualità inesplorate . . . sceltomi dal caso, o da un'illuminazione improvvisa" (D 11-12) svolge inoltre per l'autocoscienza del narratore un ruolo centrale simile a quello che Swann svolge nella *Recherche*:

En somme, si j'y réfléchissais, la matière de mon expérience, laquelle serait la matière de mon livre, me venait de Swann, non pas seulement par tout ce qui le concernait lui-même et Gilberte; mais c'était lui qui m'avait dès Combray donné le désir d'aller à Balbec. (R III 915)

La giustapposizione della problematica manzoniana/storicistica con quella proustiana della memoria e del tempo permette una dialogizzazione critica di ambedue i modelli. Il narratore omodiegetico di *Dorsoduro* si dispone infatti nei confronti del passato con lo spirito dello storico, e benché egli sia l'opposto dello storico positivista, la sua ricerca e la sua scrittura rivalutano, rispetto al discorso proustiano, l'importanza ermeneutica della memoria volontaria. Mentre infatti per il narratore della *Recherche* la memoria volontaria, "la mémoire de l'intelligence . . . et les renseignements qu'elle donne sur le passé" (R I 44) non hanno alcun valore rispetto al potere evocativo della memoria involontaria e delle intermittenze del cuore, il narratore di *Dorsoduro* insiste sull'importanza della propria "memoria tenace" che gli permette di ricostruire gli avvenimenti più minuti del passato e soprattutto le voci, il contesto dialogico di ciascun avvenimento.³⁴ L'accesso alla verità, per il narratore proustiano, è appannaggio esclusivo dell'immaginazione poetica che permette di decifrare e trascrivere "le livre intérieur de signes inconnus" (R III 879); Gli avvenimenti storici non hanno infatti alcun valore di verità:

Chaque événement, que ce fût l'affaire Dreyfus, que ce fût la guerre, avait fourni d'autres excuses aux écrivains pour ne pas déchiffrer ce livre-là . . . Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire. Le livre aux caractères figurés . . . est notre seul livre. (R III 879, 880)

Pur facendo sua l'istanza proustiana dell'analisi interiore (da cui la dialettica io narrato-io narrante), Giorgio Partibon attribuisce all'immaginazione poetico-metaforica un ruolo subordinato rispetto a quello della memoria volontaria e dell'intelligenza. La ricostruzione del reticolo dei sentimenti non si pone, come per Proust, come opera essenzialmente poetica, ma come vera e propria opera di *storia*. Si tratta però di una storia polemicamente opposta allo stesso tipo di discorso storico di cui Proust denuncia l'arbitrarietà rispetto al "libro interiore." Per il narratore, Alvise Balmarin appartiene alla "grande inesauribile riserva degli uomini ignoti alle Istorie."

Ricostruire la sua storia e quella di sua figlia Giovanna vuol dire anche usare la propria intelligenza critica, coadiuvata dall'immaginazione, per smascherare l'arbitrarietà delle Istorie:

Pensare a Alvisè Balmarin significava appunto vedere insieme a lui l'immagine della giovinetta che fu il grande amore della vita di quest'uomo, sua figlia Giovanna. In quell'epoca che per noi è stata vivissima e decisiva – e decisiva anche per l'Italia direi (se stessi facendo un pomposo trattatello di Istorìa, ossia il contrario di quello che sto facendo, magari s'intitolerebbe *Il regno d'Italia dalla completa eliminazione delle libertà civili al patto con la Chiesa cattolico-romana*) – Giovanna Balmarin io l'ho veduta a tratti, a morsi di tempo, e ora ciascuno degli incontri mi si presenta con intensità, ha intorno tutto un tremore di luci e di emozioni... Vedo formarsi intorno a lei la rete di tanti e tanti altri legati alla sua storia. Più la rete si allarga, più si scopre che tutti sono legati a tutti. E io tenterò di scegliere, di chiarire, di saldare con l'immaginazione. (D 12)

Il discorso manzoniano sul ruolo che l'immaginazione letteraria (il verosimile) può e deve giocare nel romanzo storico per compensare le lacune della storia ufficiale e contribuire alla scoperta del vero viene ripreso in *Dorsoduro* e messo a confronto dialogicamente con il discorso proustiano. Ambedue i discorsi ne risultano ricontestualizzati e problematizzati. L'epistemologia proustiana si fonda sull'idea dell'inaccessibilità del reale, per cui la verità profonda di un fenomeno si rivela solo nella metafora come trascrizione di una dislocazione di sentimenti da un oggetto all'altro, basata sull'analogia tra una sensazione presente e una passata che permette la scoperta di un'essenza affrancata dall'ordine temporale.³⁵ La verità di Venezia, per esempio, inaccessibile ai sensi e alla memoria volontaria, si rivela per il narratore proustiano solo grazie alle illuminazioni analogiche della memoria involontaria generatrice del discorso poetico-metaforico. Per il narratore pasinetiano Venezia ha invece una realtà storica, cioè aperta ad un'analisi di tipo manzoniano, ricostruire la storia di Giovanna e della rete di personaggi e di sentimenti intorno a lei vuol dire anche e soprattutto cercare di spiegare che cos'è stato il fascismo per Venezia e per Dorsoduro. Questa ricostruzione rimane altamente "personale" e intima come quella del narratore proustiano, ma invece che all'affrancamento dalla temporalità e alla ricerca delle essenze tende allo scandaglio doloroso delle scansioni del tempo che non cessano mai di cambiare tutto, e quindi non permettono scoperte assolute. Del resto Pasinetti non fa altro che sottolineare così quella sublime contraddittorietà di fondo del testo della *Recherche* rispetto alla poetica della memoria involontaria che costituisce la grandezza stessa dell'opera. Come fa notare Genette, "tutta tesa verso la rivelazione delle essenze essa non smette mai di allontanarsene, e da questa verità mancata, da questo possesso mai realizzato, nasce la sua *chance* di opera, il suo vero potere di possesso."³⁶

L'idea proustiana dell'inaccessibilità del reale e dell'arbitrarietà del discorso storico viene dunque metamorfizzata da Pasinetti per elaborare, rispetto alla visione manzoniana del vero storico, una critica positiva, una nuova visione cioè che conserva e conferma l'impegno dello storico-romanziero nei confronti della ricerca del vero e della demistificazione delle Istorie, ma riformula allo stesso tempo il senso di questa ricerca mostrandone la precarietà, senza peraltro proporsi di compensare questa precarietà con l'assolutizzazione del linguaggio poetico. *Dorsoduro* ha quindi in comune con la *Recherche* quella che Proust stesso riteneva una delle caratteri-

stiche principali delle grandi opere moderne: "être – bien que merveilleusement – toujours incomplètes." Secondo Proust, infatti,

Les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'oeuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'as pas. (R III 160)

La forza e "l'unità" di *Dorsoduro*, infatti, non stanno tanto nella realizzazione del progetto iniziale del narratore, cioè quello di mettere a fuoco storicamente il mondo e i fatti di Dorsoduro, quanto nella progressiva realizzazione da parte del narratore e del lettore, che questa messa a fuoco è sempre incompleta, che l'immagine storica tende a sfocarsi, a confondersi con altre immagini che le si sovrappongono.

5. Il problema del romanzo storico.

Al di là del trionfo estetico-lirico del romanzo rimane il fatto che Pasinetti ha voluto scrivere un romanzo storico (e politico) sul fascismo, cosa che ci viene ricordata da una terza allusione intertestuale nella pagina finale del romanzo, l'allusione cioè al coro "Va' pensiero" degli schiavi ebrei nel *Nabucco*. Il verso d'apertura del coro fa inoltre da sottotitolo alla parte finale del romanzo, il "Congedo."

Nel servirsi della forma del romanzo storico Pasinetti adotta e allo stesso tempo ribalta il discorso manzoniano sul rapporto vero-verosimile. Già nella "Lettre à M. Chauvet," Manzoni aveva riflettuto sullo scarto che separa la realtà storica dalla storiografia come costruzione astratta e generalizzante, e il viluppo degli avvenimenti umani dalla narrativa storica come successione metonimica di cause ed effetti:

C'est, en effet, une de plus importantes facultés de l'esprit humain, que celle de saisir, entre les événements, les rapports de cause et d'effet, d'antériorité et de conséquence, qui les lient; de ramener à un point de vue unique, et comme par une seule intuition, plusieurs faits séparés par les conditions du temps et de l'espace, en écartant les autres faits qui n'y tiennent que par des coïncidences accidentelles. C'est là le travail de l'historien. Il fait, pur ainsi dire, dans les événements, le triage nécessaire pour arriver à cette unité de vue; il laisse de côté tout ce qui n'a aucun rapport avec les faits les plus importants . . . pour les présenter dans cet ordre qui l'esprit aime à y trouver . . . mais cette unité, existe-t-elle réellement dans la nature des faits historiques? Elle n'y est pas d'une manière absolue, parce que dans le monde moral, comme dans le monde physique, toute existence touche à d'autres, se complique avec d'autres existences. (M II 1672-3)

Nonostante il senso del rizomatico intrico esistenziale che si trova alla base dei cosiddetti fatti storici (un senso colto dal narratore di *Dorsoduro* in un brano precedentemente citato: "più la rete si allarga, più si scopre che tutti sono legati a tutti,") per Manzoni esiste un ordine approssimativo rintracciabile dallo spirito nel reale, e tale ordine rende congruenti il discorso dello storico e quello del poeta, che si suppone operino semplicemente a livelli diversi di generalizzazione. Il poeta fa quindi, in un certo senso, della microstoria: "avec un degré de développement exclusivement propre à son art . . . il cherche à mettre en scène une partie détachée de l'histoire" (1672). Nel saggio "Del romanzo storico" un'analisi più rigorosa del rapporto tra vero storico e

vero poetico (verosimile) rivela una lunga e travagliata riflessione sullo scarto realtà-storia, e sulla precarietà (il corpo effimero) dell'ordine rintracciabile negli eventi umani.

Nella composizione di un romanzo storico l'autore si trova ad affrontare un problema fondamentale, quello cioè della creazione di personaggi e intrecci specifici che incarnino e rappresentino per il lettore la dinamica generale della realtà storica che l'autore vuole mettere in rilievo. Nel far ciò l'autore può procedere in due modi: dal particolare al generale o dal generale al particolare.³⁷ L'autore può partire da una visione relativamente astratta e generica di quelli che sono i conflitti e i meccanismi fondamentali di un dato periodo storico (per esempio i conflitti di classe) e tentare di dare loro una forma specifica, oppure può partire da una visione più ravvicinata della realtà, rappresentarne i molteplici aspetti individuali e specifici e lasciare che i grandi fatti e movimenti storici rimangano sullo sfondo, senza una stretta connessione causale o metaforica con i personaggi e l'intreccio del romanzo. Ambedue queste strategie presentano dei rischi notevoli: nel primo caso i personaggi e le loro vicende rischiano di apparire meccanicamente allegorici, nel secondo caso il romanzo storico può finire per non differenziarsi in nulla dal romanzo di "colore locale."

Secondo il modello di Lukács, per molti aspetti simile a quello manzoniano, il grande romanzo storico si serve della tipicizzazione per creare un equilibrio tra le due strategie ed evitarne i rischi. Per Lukács infatti, i grandi romanzi storico-realistici mettono in scena personaggi tipici in cui sono concentrati tutti i livelli dell'esistenza umana individuale e sociale. I personaggi sono perciò sia soggetti storici in cui confluiscono e si riassumono le componenti storiche determinanti di una data epoca, che individui con sentimenti e psicologie individuali e specifiche.³⁸ Il modello lukacsiano presuppone una visione dialettica della narrativa storica, e l'integrabilità di generale e particolare nell'unità organica del romanzo storico. Al giudizio positivo che Lukács dà del romanzo manzoniano è sottesa questa visione dialettico-organica:

La sua capacità inventiva per l'intreccio, la sua fantasia nel rappresentare i caratteri delle più diverse classi sociali, la sua sensibilità per l'autenticità storica nella vita interiore e esteriore dei personaggi, sono qualità ch'egli possiede in grado almeno pari a Walter Scott . . . Manzoni descrive quindi direttamente soltanto un episodio concreto della vita del popolo italiano: l'amore, la separazione e il ritrovarsi di un giovane e di una fanciulla, entrambi di condizione contadina. Ma nella sua rappresentazione il fatto si sviluppa in modo da diventare la generale tragedia del popolo italiano in una situazione di avvillimento e spezzettamento nazionale. Senza mai uscire da una concreta cornice locale e temporale, da una psicologia condizionata dall'epoca e dalla classe sociale, il destino dei protagonisti diventa la tragedia del popolo italiano in genere. (R S 82)

La visione dialettico-organica del romanzo storico permette a Lukács di cogliere perfettamente il senso dei *Promessi sposi*, e collima infatti con la concezione manzoniana del romanzo storico documentata dalla "Lettre à M. C.":

Compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raison-

nablement dire créer. (M II 1694)

La lunga e travagliata riflessione sul romanzo storico confluita nel saggio "Del romanzo storico e, in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione" dimostra però quanto più profondamente di Lukács Manzoni si sia posto il problema dei limiti di questo modello narrativo. Entrambi gli autori rimangono fedeli da un lato al concetto organico e in definitiva aristotelico dell'opera narrativa e dall'altro all'imperativo categorico del vero storico che deve essere fedelmente rappresentato nella narrazione, anche se in forma concentrata o metaforica. Manzoni, nel saggio sul romanzo storico, arriva però a denunciare il carattere aporetico di questo modello, e dato che l'autoriflessività critica che potrebbe permettere l'utilizzazione dell'aporia come elemento estetico (com'è il caso per Proust) non è compatibile con la sua visione organica dell'opera d'arte in cui "tout se tient," Manzoni finisce per abiurare completamente e eroicamente il romanzo storico. Secondo il Manzoni del saggio sul romanzo storico, infatti, nel rifare "le polpe a quel carcame che è, in così gran parte, la storia" (1730), l'autore si serve dell'immaginazione, cioè del verosimile, ma le esigenze estetiche della forma narrativa (il contratto autore implicito-lettore implicito) non gli permettono di svelare il meccanismo di produzione del verosimile:

Qual'è . . . la forma essenziale del romanzo storico? Il racconto. E cosa si può immaginare di più contrario all'unità, alla continuità dell'impressione di un racconto, al nesso, alla cooperazione, al *coniurat amice* di ciascheduna parte nel produrre un effetto totale, che l'essere alcune di queste parti presentate come vere, e altre come un prodotto dell'invenzione? Queste, se avete saputo inventare a modo, saranno affatto simili a quelle . . . Dicendomi espressamente, o facendomi intendere in qualunque maniera, che una tal cosa è di fatto, mi forzate a riflettere (che cos'importa che non sia questa la vostra intenzione?) che l'antecedenti non lo erano, che le seguenti non lo saranno; che a quella conviene l'assentimento che si dà al vero positivo, che a queste non può convenire se non quell'altro assentimento, di tutt'altro genere, che si dà al verosimile; e quindi, che la forma narrativa, applicata egualmente all'una e all'altre, è per quella la forma propria e naturale, per l'altra una forma convenzionale e fattizia: che vuol dire una forma contraddittoria per l'insieme. (M II 1728-29)

Nel (con)fondere vero e verosimile e nell'adempiere ai precetti estetici del discorso narrativo organico, il romanzo storico impone al viluppo del reale un ordine eccessivo inaccettabile dal punto di vista del vero storico, ma imprescindibile dal punto di vista artistico. Per Manzoni il vero del discorso storico deve esprimersi in una narrativa "propria e naturale," una narrativa, cioè, in cui l'ordine metonimico-causale del racconto corrisponda all'ordine approssimativo dei processi storici. Trattando di un ordine approssimativo, la narrativa storica non può dunque che essere essa stessa un ordine approssimativo, una narrativa cioè instabile, punteggiata da vuoti e supposizioni, soggetta a cambiamenti e revisioni. Libera dalle regole estetiche della narrativa romanzesca organica, che impediscono a quest'ultima di distinguere tra vero e verosimile e di mettere in pericolo "l'assentimento omogeneo" da parte del lettore, la narrativa storica gode, per Manzoni, del privilegio dell'autoriflessività critica, un privilegio che la narrativa dialogica aveva già fatto suo perlomeno a cominciare da Sterne, e che la narrativa modernista eredita nonostante la scomunica di Lukács:

Del dubbio la storia si serve. Non solo lo conferma apertamente, ma, all'occorrenza, lo

promuove, lo sostiene, cerca di sostituirlo a delle false persuasioni. Vi fa dubitare, perché ha voluto che dubitaste; non come il romanzo storico, per avervi eccitato ad assentire, sottraendovi insieme ciò ch'era necessario a determinar l'assentimento. Nel dubbio provocato dalla storia, lo spirito riposa, non come al limite del suo desiderio, ma come al limite delle sue possibilità: ci s'appaga, dirò così, come in un atto relativamente finale. (M II 1773)

L'eterogeneità, la molteplicità centrifuga e la contraddittorietà dei fenomeni storici specifici e concreti che devono pur formare il tessuto della narrazione realistica non possono, senza venire schematizzati e in definitiva deformati, essere organicamente integrati in un corpo narrativo unitario in cui il grande intreccio della storia (macrostoria) funzioni da struttura portante. La metafora del "carcame" della storia cui il romanzo deve "rifare le polpe" si rivela perciò una metafora fallace, o perlomeno una metafora che delinea la possibilità, esteticamente inaccettabile per Manzoni, di dare forma a un corpo martoriato e deforme, comunque incompleto o, per usare il termine di Giorgio Partibon, effimero. E questo è in definitiva per Manzoni il corpo della narrativa storica vera e propria ("propria e naturale"), libera dalle costrizioni estetiche del romanzo, libera di essere imperfetta e incompleta. Si può supporre che nel corso delle proprie ricerche in direzione microstorica, stimolate dall'intuizione della sostanziale arbitrarietà e repressività dell'Historia, Manzoni si sia reso conto di quanto sia difficile elaborare un intreccio organico che non sia arbitrario né rispetto all'evidenza della microstoria, né rispetto ai grandi fatti e personaggi della macrostoria. Si tratta di un problema fondamentale dell'analisi storica che trova in Manzoni un interprete rigoroso e intransigente a un tempo.

Nel suo recente studio sul romanzo storico intitolato *The Forms of Historical Fiction*,³⁹ Harry Shaw fa notare, parafrasando Siegfried Kracauer (*History: The Last Things Before the Last*, 1969), che la compatibilità che molti storici presumono esista tra i risultati delle proprie ricerche condotte a livelli diversi di generalizzazione, si rivela spesso illusoria. Gli storici che ritengono "that all findings of microhistory will actually lead up in a smooth and seamless way to the broadest, most inclusive generalities" sono vittima di un'illusione prospettica:

Thus the macrohistorian Arnold Toynbee believes that his historical generalizations will ultimately mesh with the most detailed work on individual historical topics. Kracauer thinks that this faith is an illusion: Toynbee's suggestion of a merger of the bird's eye view (of macrohistory) and the fly's eye view (of microhistory) is in principle unfulfillable. The two kinds of inquiry may co-exist, but they do not completely fuse: as a rule, the bird swallows the fly. . . . Macro realities are not fully traceable to the micro realities going into them . . . interrelated events at low and higher levels exist, so to speak, side by side. (P. 47)

Benché Manzoni non si ponga il problema nei termini specifici di macrostoria vs. microstoria, si può asserire che la visione manzoniana della discontinuità e del dubbio caratteristici della narrativa storica "propria e naturale" corrisponda alla problematizzazione dell'organicità del discorso storico globale prospettata da Kracauer, e dimostri una particolare sensibilità, che Pasinetti eredita, per le implicazioni ideologiche e politiche della visione organicista della storia suggerite dalla metafora di Kracauer: "as a rule, the bird swallows the fly."

Tentando di spiegare perchè Manzoni abbia prodotto un unico romanzo storico, Lukàcs

sfiora questa problematica, ma evita di misurarsi col discorso manzoniano sulla necessità di dedicarsi alla storia come narrativa critica e autoriflessiva e di abbandonare il romanzo storico per "la contraddizione innata del suo assunto, e per conseguenza, la sua incapacità di ricevere una forma appagante e stabile" (M II 1378). Lukàcs attribuisce i difetti del romanzo manzoniano e l'irripetibilità dei *Promessi sposi* non alle carenze del modello narrativo basato sulla tipizzazione (cioè in definitiva sull'integrazione organica di macrostoria e microstoria), quanto a un difetto intrinseco degli stessi fatti storici.⁴⁰ La meschinità dei fatti della macrostoria italiana determina la meschinità dei personaggi specifici e degli avvenimenti microstorici del romanzo. Quindi, anche per Lukàcs, l'uccello deve ingoiare la mosca:

Nonostante la verità storica ed umana, nonostante la profondità psicologica che il poeta conferisce loro, nelle loro manifestazioni vitali esse (le figure del Manzoni) non si possono innalzare a quelle altezze storicamente tipiche che formano i punti culminanti dell'opera di Walter Scott. Rispetto alla drammaticità eroica della Jeanie Deans o della Rebecca di Walter Scott, le vicende di Lucia sono solo un idillio minacciato dall'esterno, e d'altro lato alle figure negative del romanzo deve necessariamente rimaner legato un certo tratto di meschinità. (R S 83)

La possibilità narratologica di porre a confronto dialogicamente le prospettive della microstoria con quelle della macrostoria, di vederle "side by side" come glossa critica l'una dell'altra è estranea alla visione essenzialmente monologica di Lukàcs. Per Lukàcs infatti, "The goal of all great art is to provide a picture of reality in which the contradiction between appearance and reality, the particular and the general, the immediate and the conceptual is so resolved that the two converge into a spontaneous integrity in the direct impression of the work of art and provide a sense of an inseparable integrity."⁴¹ Anche per il Manzoni dei *Promessi sposi* la narrazione romanzesca è, come abbiamo visto, essenzialmente monologica, ma già nella "Lettre a M. C.," oltre che nella tematica ideologica fondamentale degli umili tralasciati dalle *Historie*, abbiamo visti i prodromi di una visione potenzialmente dialogica del discorso storico. Come visione critica e autoriflessiva essa rimane incompatibile con la visione manzoniana del romanzo storico e ne suggella in un certo senso la morte, ma come suggestione narratologica essa apre la strada a un modo diverso di concepire e scrivere romanzi storici.

L'autoriflessività critica della narrativa storica rende lecito, secondo Manzoni, l'uso positivo del verosimile, che è invece usato come strumento di mistificazione nella narrativa romanzesca "convenzionale e fattizia":

Anche del verosimile la storia si può qualche volta servire, e senza inconveniente, perché lo fa nella buona maniera, cioè esponendolo nella sua forma propria, e distinguendolo così dal reale. E lo può fare senza che ne sia offesa l'unità del racconto, per la ragione semplicissima che quel verosimile non entra a farne parte. È proposto, motivato, discusso, non raccontato al pari del positivo, come nel romanzo storico . . . Quando la mente riceve la notizia di un positivo che ecciti vivamente la sua attenzione, ma una notizia tronca e mancante di parti o essenziali, o importanti, è inclinata naturalmente a rivolgersi a cose ideali che abbiano con quel positivo, e una relazione generale di possibilità, e una relazione speciale o di causa, o d'effetto, o di mezzo, o di modo, o d'importante concomitanza, che ci hanno dovute avere le cose reali di cui non è rimasta

la traccia. È una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di ciò che è stato, anche nel suo piccolo mondo; ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza di poter congetturare al di là di quello che può sapere. La storia, quando ricorre al verosimile, non fa altro che secondare o eccitare una tale tendenza. (M II 1734)

Nell'ipotizzare come e quando lo storico si trovi a far ricorso al verosimile, Manzoni rivela indirettamente che la paradossalità del romanzo storico da lui attribuita all'incompatibilità fra l'estetica della narrativa romanzesca e l'autoriflessività del discorso narrativo storico corrisponde a una contraddizione più profonda insita nell'ideologia stessa del "vero positivo." Se il vero positivo infatti coincide con l'insieme dei fatti oggettivamente verificabili perché documentati e logicamente integrabili in un sistema organico di cause ed effetti, ne consegue che dal vero positivo e dalla narrazione storica "propria e naturale" rimangono esclusi: a) tutti i soggetti, i fenomeni, gli individui e i gruppi di individui di cui rimangono documenti e testimonianze lacunosi, contraddittori o non verificabili; b) tutti i soggetti, i fenomeni, gli individui, i gruppi di individui la cui esistenza contraddice la logica organica della narrazione storica principale. È nella ricostruzione di questo tipo di storia o micro-storia che lo storico si trova infatti a dover far maggiormente ricorso al verosimile, e quindi ad operare in modo molto simile all'autore di un romanzo storico che deve "rifare le polpe" al "carcame" della storia. Mantenendo il verosimile ai margini della narrativa storica Manzoni rischia di ricadere nell'ideologia dell'Historia da lui stesso demistificata nei *Promessi sposi*. Gli umili verrebbero infatti nuovamente relegati ai margini della storia, diventando essi stessi verosimili più che reali: la loro esistenza può essere solo immaginata, e va presa in considerazione solo come un intreccio secondario, e solo nel caso che quest'intreccio confermi e rinforzi l'organicità dell'intreccio principale della narrativa storica. L'assenza stessa degli umili (e in genere di tutti i personaggi e gli individui "minori," delle stesse "minoranze") dall'insieme del materiale documentario e dalle cronache che costituiscono il "materiale grezzo" o, per usare la terminologia di Hayden White, il "campo storico"⁴² su cui lo storiografo lavora, qui non è più attribuita da Manzoni a cause ideologiche; è "parte della miseria dell'uomo," una miseria che riflette implicitamente l'idea dell'imperfezione della conoscenza umana, che sarà presumibilmente riscattata (come lo saranno gli umili) solo quando vedremo "facie ad faciem," cioè quando comprenderemo pienamente la logica nascosta dell'intreccio con cui la provvidenza divina ha ordito la storia umana.

5a. Storia e poesia.

Adottando la terminologia di Hayden White, possiamo dire che la visione storica del Manzoni è, soprattutto nella "Lettre à M. C." e nei *Promessi sposi*, tendenzialmente organicista.⁴³ Essa si articola infatti, secondo lo schema suggerito da White, in una struttura narrativa "comica" (quella del romanzo) con implicazioni ideologiche conservatrici. D'altro canto l'attenzione prestata dal Manzoni, per ragioni estetiche (la necessità di dare forma a personaggi e psicologie romanzesche specifiche) e ideologiche (togliere gli umili dall'oscurità o dal silenzio in cui l'Historia li ha relegati), alla molteplicità e varietà del reale, lo spinge verso una visione storica diversa, quella "formista" dei grandi storici romantici in cui "the depiction of the variety, color, vividness of the historical field is taken as the central aim of the historian's work" (Met 14).

Secondo White, che adatta una tipologia originalmente ideata da Stephen C. Pepper,

Formism is essentially 'dispersive' in the analytical operations it carries out on the data, rather than 'integrative'. From a Formist point of view, . . . Organicism appear(s) reductive of the variety and color of the individual entities in the historical field . . . The historical field is apprehended as a 'spectacle' or richly textured arras web which on first glance appears to lack coherence and any discernible fundamental structure. (Met 18)

L'estetica romanzesca organicista di Manzoni è quindi in larga misura incompatibile con la visione storica formista. L'estetica romanzesca manzoniana rimane incompatibile anche con il terzo paradigma storicistico individuato da White, quello contestualista, a cui Manzoni approda con il saggio sul romanzo storico:

The impulse is not to integrate all the events and trends that might be identified in the whole historical field, but rather to link them together in a chain of provisional and restricted characterizations of finite provinces of manifestly 'significant' occurrence . . . The operation of tracing threads of occurrences in such a way as to permit the discernment of trends in the process suggests the possibility of a narrative. (Met 18, 19)

Questa narrativa potenziale e provvisoria è in effetti per Manzoni la narrativa storica "propria e naturale," che attraverso l'uso critico del verosimile si avvicina, senza mai arrivarvi, alla ricostruzione della narrativa organica della provvidenza divina.

If the historian who is inclined toward contextualism would aggregate the various periods he has studied into a comprehensive view of the historical process, he must move outside the Contextualist framework – toward either a Mechanistic reduction of the data in terms of the 'timeless' laws that are presumed to govern them or an Organicist synthesis of those data in terms of the 'principles' that are presumed to reveal the *telos* toward which the whole process is tending over the long haul. (Met 19)

Il paradigma contestualista ha, secondo White, un'affinità elettiva per il "protocollo linguistico" dell'ironia, cioè una strategia retorica che rende possibile l'espressione di "a mode of thought which is radically self-critical with respect not only to a given characterization of the world of experience but also to the very effort to capture adequately the truth of things in language" (Met 37). L'autoriflessività critica prospettata da Manzoni nell'uso del verosimile da parte del discorso storiografico che pone continuamente in dubbio se stesso, corrisponde in effetti a una strategia retorica essenzialmente ironica che Pasinetti eredita. Mentre, però, all'orizzonte del discorso manzoniano rimane sempre l'ipotesi organicista, e quindi la prospettiva della trascendenza dell'ironia, Pasinetti sottopone anche l'ipotesi organicista allo scrutinio parodico della coscienza linguistica ironica, senza peraltro *escludere* l'ipotesi organicista, cioè senza cadere negli eccessi relativistici del formismo o di simili visioni 'anarchiche' della storia.

Hayden White ha mostrato come una visione storica essenzialmente cristiana e tendenzialmente organicista può (ironicamente) ispirare una visione storica radicalmente relativistica. La visione storica di un pensatore cristiano e organicista come Herder, per esempio, pone in rilievo la molteplicità e contraddittorietà del divenire storico, anche se ne afferma la potenziale integrabilità in un ordine assoluto che corrisponde al disegno della volontà divina. Se però, lo storico prescinde dalla finalizzazione teleologica a cui Herder destina il proprio lavoro di analisi

storica "and makes the simultaneous apprehension of things in their individuality . . . the object of his study" (Met 74), il risultato sarà una specie di atomismo relativistico. Nell'interpretazione di Cassirer, per esempio, il lavoro storico di Herder "dispells the illusion of identity; it knows nothing really identical, nothing that ever recurs in the same form. History brings forth new creatures in uninterrupted succession, and on each she bestows as its birthright a unique shape and an independent mode of existence. Every abstract mode of generalization is, therefore, powerless with respect to history, and neither a generic nor any universal norm can comprehend its wealth. Every human condition has its peculiar value."⁴⁴ Nella sua metamorfizzazione del discorso manzoniano sul romanzo storico, Pasinetti compie un'operazione parallela a quella svolta da Cassirer nei confronti di Herder. Pasinetti prescinde dall'ipotesi organicista e teleologica del Manzoni ma fa sua, ricontestualizzandola, la nozione manzoniana della storia come descrizione imperfetta e provvisoria di un ordine relativo che riposa ironicamente solo nel dubbio.

5 b. "A che punto sospendere la ricerca?"

Già nel *Ponte dell'Accademia*, come abbiamo visto, l'irriducibilità delle coscienze linguistiche individuali a schematizzazioni o generalizzazioni storicistiche era un tema fondamentale con profonde conseguenze politiche.⁴⁵ Questa irriducibilità si esprimeva attraverso il linguaggio ironico e auto-ironico di Gilberto Rossi, ereditato^{po} dal narratore di *Dorsoduro*, Giorgio Partibon. Il narratore di *Dorsoduro*, il cui intento è quello di esplorare la realtà individuale di quella "comunità di solitudini" che è Dorsoduro, corrisponde in particolare alla descrizione del prototipo dello storico relativista erede 'scettico' del relativismo teleologico, uno storico cioè che "makes the simultaneous apprehension of things in their individuality and formal coherence the object of his study, in such a way as to define a specifically 'historical' explanation as a *description* of the formal coherence displayed by an individuality, whether as a particular or a congeries of particulars" (Met 74). È questo che Giorgio Partibon si propone di fare quando comunica di voler fare il contrario di un "pomposo trattatello di Istoria," ricostruendo la "storia di Giovanna" e degli "altri legati alla sua storia" (D 12). A ben guardare, però, questo modo di rappresentare la realtà attraverso la ricreazione di un microcosmo è caratteristico della narrativa che privilegia l'universo interiore dei personaggi individuali e il microcosmo dei loro rapporti come un universale concreto, a cui implicitamente viene attribuita un'essenzialità che trascende non solo le classificazioni e generalizzazioni dello storicismo, ma anche la stessa dimensione della temporalità.⁴⁶ Proust è naturalmente l'esempio più sublime di questo tipo di narrativa proprio perché, come abbiamo visto, ne svela ironicamente i limiti e la paradossalità. Nel romanzo di Pasinetti, però, il microcosmo di Dorsoduro non si configura come un universale concreto che trascende il flusso effimero del tempo da un lato e le generalizzazioni dello storicismo dall'altro: l'indagine stessa di Giorgio viene presentata come un tentativo di mimesi radicale che si propone di non eludere né il viluppo del reale né il flusso del tempo. Realizzando la propria impossibilità, il discorso di Giorgio delinea simultaneamente i limiti dello storicismo da un lato e dell'idealismo estetico dall'altro. L'ordine che Giorgio si propone di rintracciare nel microcosmo di Dorsoduro, infatti, si rivela anch'esso relativo e provvisorio, cioè in definitiva altrettanto vulnerabile dell'ordine più astratto e generalizzante perseguito dallo storicismo nelle

sue varie forme. Verso la fine del romanzo il narratore riflette infatti ironicamente, rovesciando la propria ipotesi di apertura:

Basta con i ricordi *enough is enough*, da giorni me lo dicevo. E anche: forse uno dovrebbe darsi all'Istoria solenne e generica, con larghe fette di esseri umani amalgamati, impastati insieme, a uno a uno inesplorati, inesistenti. Forse partire dall'idea che ogni individuo è un universo è come voler misurare l'infinito. A che punto sospendere la ricerca? Ma poi vengono i fatti nuovi, che agitano di nuovo le acque della memoria. (D 302)

Pasinetti rovescia i termini del discorso manzoniano, e fa della contraddittorietà del genere del romanzo storico la forza di *Dorsoduro*. Ciò che per Manzoni era esteticamente inaccettabile, cioè l'effetto straniante dell'autoriflessività del discorso storico, diventa per Pasinetti un elemento fondamentale dell'estetica romanzesca. Il romanzo usa il vero storico e il verosimile poetico per provocare "l'assentimento omogeneo" del lettore, ma lo fa sistematicamente in modo ironico e autoriflessivo, inducendo il lettore a riesaminare il tessuto di presupposizioni storico-ideologiche che la narrativa via via chiama in causa. Benché non venga proposta come espressione assoluta di "verità," la narrazione verosimile attraverso cui si articolano le voci e le vicende degli abitanti di Dorsoduro non viene presentata come essenzialmente inferiore, da un punto di vista ermeneutico, alla narrazione di fatti universalmente noti come "veri." La narrativa stessa non tenta di servirsi del "vero" per rendere credibile il verosimile, ma si serve piuttosto del verosimile per smascherare ironicamente le origini narratologiche dello stesso vero. Il verosimile poetico dice al vero storico: tu sei come me. Si tratta naturalmente di una mossa provocatoria, una carnevizzazione del vero storico che permette di sfatare il mito che la forma narrativa sia un veicolo "neutro" per la comunicazione della verità da parte della storiografia. Come l'autore di un romanzo storico, infatti,

the historian confronts a veritable chaos of events *already constituted*, out of which he must choose the elements of the story he would tell. He makes his story by including some events and excluding others, by stressing some and subordinating others. This process of exclusion, stress and subordination is carried out in the interest of constituting a *story of a particular kind*. That is to say, he 'emplots' his story . . . The historian arranges the events in the chronicle into a hierarchy of significance by assigning events different functions as story elements in such a way as to disclose the formal coherence of a whole set of events considered as a comprehensible process with a discernible beginning, middle, and end. (Met 7)

L'assentimento del lettore per Pasinetti non consiste più nell'assenza del dubbio rispetto alla verità omogenea del racconto, ma nella coltivazione sistematica di questo dubbio, alimentata dalla struttura dialogica e autoriflessiva della narrativa. Prospettando al lettore in tutta la sua problematicità il lavoro di (ri)costruzione storica compiuto dal narratore, *Dorsoduro* si libera implicitamente dalla pregiudiziale estetico-ideologica sull'unità, la "continuità dell'impressione" necessarie al racconto, ed esibisce le difficoltà, i vuoti, le contraddizioni e revisioni costanti che caratterizzano la scrittura storico-romanzesca. Pasinetti, quindi, ribalta il discorso manzoniano, facendo proprio dell'autoriflessività e dell'incompiutezza relativa della narrativa storica delineata nel saggio sul romanzo storico – incompatibili, secondo Manzoni, con le regole del genere

romanzesco – il trionfo estetico-ideologico del proprio romanzo. Non è casuale quindi, che la nozione manzoniana di narrativa storiografica “propria e naturale” assomigli molto all’idea proustiana già citata sull’incompletezza meravigliosa delle opere narrative moderne, per cui “les plus grands écrivains ont manqué leurs livres, mais, se regardant travailler comme s’ils étaient à la fois l’ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle” (R III 160).

Rifiutando implicitamente la drastica distinzione manzoniana fra narrativa storica e narrativa poetica, Pasinetti restituisce al romanzo storico la dignità di strumento conoscitivo esclusa dall’ultimo Manzoni. Per Manzoni una delle conseguenze eticamente più distruttive ma esteticamente necessarie dell’integrazione vero storico-verosimile poetico è che lo stesso vero rischia di venir percepito dal lettore come un prodotto dell’immaginazione poetica. La riformulazione dell’estetica romanzesca in termini dialogici permette invece a Pasinetti di utilizzare positivamente questo “rischio” e di farne una strategia fondamentale nella dialogizzazione critica del “vero” storico. Nel saggio sul romanzo storico, Manzoni fa notare che il perseguimento del bello, cioè del vero poetico, nel romanzo storico, può portare all’offuscamento del vero storico, e si chiede retoricamente se questa sia un’operazione lecita: “Ma se uno, vedendo, da lontano e al barlume, un uomo ritto e fermo su un edificio, in mezzo a delle statue, lo prendesse per una statua anche lui, vi pare che sarebbe un effetto d’arte?” (M II 1372). È proprio questo tipo di effetto prospettico che Pasinetti ottiene nel suo romanzo quando sovverte la gerarchia narratologica dell’Istoria, porta in primo piano gli “intrecci secondari,” la molteplicità dei soggetti e degli individui che l’Istoria ci lascia solo immaginare “sullo sfondo” e conferisce loro un grado di realtà e un’importanza superiori a quelli dei grandi fatti storici, dei personaggi eminenti. Il grande intreccio dell’Istoria con i suoi personaggi assume allora l’aspetto di una configurazione arbitraria, e ci viene presentato come “da lontano e al barlume,” il prodotto dell’immaginazione di Silvio Tolotta Pelz. Articolando il punto di vista di due dei personaggi più positivi del romanzo, il dentista ‘filosofo’ spinoziano e ‘antistorico’ Alvise Balmarin e il professore antifascista Remigio Berg, perplesso e accanito lettore di quotidiani, il narratore esprime un forte scetticismo nei confronti del personaggio di Silvio e della sua visione della storia:

Il loro amico Tolotta Pelz possedeva senza dubbio, nella lanterna magica della propria mente, e comunicava loro da conoscitore, quelle . . . diapositive del capo del governo, il cavalierizzo aitante, l’uomo di stato in abito cerimoniale da banchiere di vignetta anticapitalistica, chino di fronte al piccolo re; tuttavia per loro, Remigio e Alvise, per i loro panorami mentali, l’uomo non era mai riuscito a diventare una chiara immagine di primo piano . . . Non lo mettevano bene a fuoco. (D 91)

Lo stesso effetto prospettico ricorre in seguito nel romanzo, in un momento di riflessione del narratore che parla dal punto di vista del tempo presente della scrittura:

Questa sera se mi affaccio alla finestra, sul canale della Giudecca c’è quella stessa nebbietta; e loro, Novella e Maurizio, e Giovanna e Alvise e Osvaldo, sono con me più che mai . . . Li vedo con intensità sempre maggiore anche se mai li capirò del tutto. E in uno sfondo lontano continuano a passare ogni tanto i personaggi delle Istorie di quegli anni, come fatti di ombra; nella lontana Roma i gran consigli lavorano alle regole per la definitiva pace fra le classi sociali mentre nel più ampio mondo, in ordine alfabetico Aristide

Briand, Austen Chamberlain, Frank Kellog e via così, lavorano a quelle per la definitiva abolizione delle guerre fra le nazioni; la fantasia li vede periodicamente sfilare come sulla passerella in un grande teatro vuoto, buio. (D 149)

È importante ricordare, a questo punto, che la struttura dialogica del romanzo non permette che lo scetticismo articolato dal narratore assuma un valore di negazione assoluta: il personaggio e il punto di vista di Silvio hanno, come abbiamo visto, un'indipendenza ideologica che li rende uno dei poli del confronto dialogico romanzesco. Lo scetticismo del narratore stesso nei confronti del punto di vista di Silvio non svolge la funzione di negare la realtà dei grandi personaggi storici, quanto quella di problematizzare ironicamente la commensurabilità del "grande intreccio" dell'istoria o macrostoria con gli "intrecci secondari" della microstoria di Dorsoduro.

6. La politica dell'ironia e dell'allegoria.

Secondo Hayden White, come abbiamo visto, il paradigma linguistico dell'ironia rende possibile l'articolazione di "a mode of thought which is radically self-critical with respect not only to a given characterization of the world-experience but also to the very effort to capture adequately the truth of things in language" (Met 37). White fa inoltre notare che l'ironia "is inherently hostile to the 'naive' formulations of the Formist, Mechanistic and Organicist strategies of explanations" (Met 38). In effetti la strategia retorica dell'auto-ironia sembra incompatibile con qualsiasi forma di storicismo che sostenga di presentare un modello iconico della realtà, mentre ha un'affinità elettiva per l'autocoscienza critica del linguaggio poetico che tende sempre, più o meno esplicitamente, a rivelare la propria arbitrarietà. Secondo White, l'ironia (e quindi in definitiva il linguaggio poetico autocosciente), produce delle conseguenze ideologiche deprecabili quando assume una funzione centrale nella storiografia. Burckhardt è per White l'esempio politicamente più negativo dell'esteticizzazione ironica della storiografia:

He viewed his object of study, the historical field, ironically, as a field whose meaning is elusive, unspecifiable, perceivable only to the refined intelligence, too subtle to be taken by storm and too sublime to be ignored. He *apprehended* the world of historical objects as a literal *satura*, stew or medley, fragments of objects detached from their original contexts or whose contexts are unknowable, capable of being put together in a number of different ways, of figuring a host of different possible, and equally valid, meanings. "After all," he said in *Force and Freedom*, "our historical pictures are, for the most part, constructions." . . . The criteria are strictly aesthetic. The elements of a historical picture can be as varied as the elements of any given 'historical' painting . . . What the historian 'invents' are the formal relationships which obtain among the elements in the picture . . . The historical artifact (is) conceived as 'fragments' and 'ruins,' the pathos of which derives from the cry contained within them for the "remembrance of things past." This remembrance of things past is the sole obligation of the historian. He is required not to impose upon the fragments fables that might inspire to heroism in the present. (Met 250, 262-3)

Ho citato estesamente questa descrizione della visione storica di Burckhardt perché essa si adatta perfettamente alla visione dell'autore implicito di *Dorsoduro*, tranne per un aspetto fondamentale. White infatti, nell'arguire che Burckhardt "was ironic about everything, even himself" (234), non nota che la feticizzazione dell'arte (e della storiografia come opera d'arte) come pie-

nezza simbolica e assoluta di significato a cui è estraneo ogni elemento allegorico, rivela i limiti dell'ironia burckhardtiana. Secondo Burckhardt infatti, "a work of art ought never to be founded on metaphor, that is, an idea transferred to a new fictitious reality, which gives a necessarily false result in a picture . . . The insufficiency of all Allegory could not fail to be felt in art."⁴⁷ Ma in quanto tesa a dimostrare i paradossi dello storicismo e l'irrecuperabilità del passato,⁴⁸ la coscienza ironica non può trovare espressione o 'riposo' nel simbolo e porlo come un assoluto, il segno di un rapporto necessario fra significante e significato, senza cessare di essere ironica. D'altro canto 'l'insufficienza' cronica dell'allegoria, che riconosce implicitamente l'arbitrarietà del linguaggio rispetto al reale, presenta un'affinità elettiva con la coscienza ironica, in quanto ambedue implicano un'anteriorità irrecuperabile (il tempo perduto).⁴⁹

Nel romanzo di Pasinetti l'autocoscienza ironica del narratore-storico non approda a una sublimazione estetica del pathos dei frammenti e delle rovine, anche se tale sublimazione è indubbiamente uno degli elementi presenti nel discorso del narratore.⁵⁰ Essa approda piuttosto all'articolazione di una concezione allegorica della comprensione storica. Ognuna delle coscienze linguistiche rappresentate in *Dorsoduro*, comprese quelle del narratore e dei vari personaggi, allegorizza il passato, cioè articola i frammenti che lo compongono imponendo loro una serie di significati allegorici. Poiché nessun significato intrinseco è disponibile, le varie allegorizzazioni del passato si dispongono parallelamente, e costituiscono un dialogo di coerenze in reciproca competizione, un'alternanza di prospettive e di ideologie. La prospettiva spinoziana e apolitica di Alvisè Balmarin si contrappone allora al puntiglioso antifascismo di Remigio Berg, che segue i più minuti svolgimenti della politica e della cronaca sui giornali; al sofisticato intellettualismo di Silvio Tolotta Pelz, il cui storicismo astratto tende a razionalizzare gli avvenimenti della politica interna del fascismo e a giustificare la necessità 'globale' della guerra; e al pacifismo cosmopolita di Edoardo Bialewski. La rievocazione poetica e privata del tempo perduto da parte del narratore che, a detta dello stesso narratore, non ha nulla a che vedere con i grossi avvenimenti degli anni 1926-1929, viene d'altra parte articolata dall'autore implicito in modo da suggerire un'allegorizzazione tendenzialmente organicista della storia di Giovanna. Il senso di sfaldamento che colpisce Giovanna (la sua frase ripetuta più volte "non si capisce mica più niente"), la stessa malattia che distrugge la sua bellezza luminosa e la sua grazia serena e forte, diventano i segni del collasso di Dorsoduro, di Venezia e dell'Italia sotto la dittatura. La descrizione del dolore dei genitori della fanciulla denuncia nuovamente, seguendo la logica privata della memoria del narratore, l'irrealtà e l'incongruenza dei "fatti storici" rispetto alla verità dei sentimenti della gente di Dorsoduro, ma; ponendo tale descrizione immediatamente prima del 'Congedo' intitolato "Va' pensiero sull'ali dorate," l'autore implicito allegorizza politicamente e storicamente il dolore e ne fa il segno della promessa di un riscatto e di una liberazione collettivi.

E dirò che come ogni tanto riaffiora un vecchio tic, lo 'storico' sepolto in me, ancora una volta, mi fa ricordare che quelli erano i giorni dei grandi 'fatti,' moti sinistri e violenze e anche incontri per la pace fra stati, fra cittadini negli stati, fra stati e chiese: le tante e tante immagini che passavano attraverso la lanterna magica della mente di Silvio compensando forse il buio inesplorato che regnava nel confuso interno della sua persona; immagini che per noi qui, nel nostro universo, non riuscivano a essere che vane ombre in

confronto agli sguardi di Caterina e di Alvise, alla memoria della bellezza di Giovanna su quel letto, ai singhiozzi di Maria Afflitta, al tumulto dei sentimenti, a questi cuori, che andavano a pezzi, ma non ^{per} sempre, a Dorsoduro. (D 294)

Come nello schema quadripartito dell'allegoria medievale, il testo del romanzo mantiene un livello di significazione letterale, cioè quello, secondo il Dante del *Convivio*, limitato alla lettera della finzione, delle "parole fittizie" (II i 1-7), ma si apre anche a una molteplicità di altri significati (reciprocamente non omologhi né gerarchizzati, ma piuttosto contrastanti e reciprocamente problematici).⁵¹ La microstoria di Dorsoduro può perciò venir letta a livello letterale come descrizione oggettiva del reale, ma tale livello interpretativo viene sottoposto allo scrutinio critico dell'autore implicito che, problematizzando ironicamente l'attendibilità storica del narratore, fornisce una chiave interpretativa 'altra,' un codice (il livello propriamente allegorico del "quid credas") che permette l'apertura del testo a (perlomeno) due ulteriori livelli interpretativi: quello della narrazione come finzione autobiografica di un individuo, lo stesso Giorgio (livello morale o psicologico, che corrisponde alla teoria proustiana del "libro interiore") e quello anagogico, che proietta la microstoria di Dorsoduro e la storia privata di Giorgio in una dimensione collettiva, e ne fa delle parabole etico-politiche. È quest'ultimo livello che prospetta il problema del "quid agas," cioè, nei termini che White usa per decostruire l'ideologia di Burckhardt, il problema delle "fables that might inspire to heroism in the present." La continuità e la connessione organicista poste dall'ideologia cristiana medievale tra i livelli dello schema allegorico non costituiscono più, grazie anche alla riflessione manzoniana, un ordine disponibile per l'autore di *Dorsoduro*, per cui alla proiezione anagogica del testo non corrisponde un exemplum morale collettivo specifico e necessario. La prospettiva spinoziana di Alvise, quella attivista di Berg, quella razionalizzante di Silvio e quella scettica del narratore stesso, costituiscono altrettante possibilità esegetiche che il testo incorpora in tensione dialogica. Il "quid agas" si pone, ma non nella forma di un imperativo categorico.

Nel riprendere la tradizione del romanzo storico con la coscienza dialogica dell'allegorista e dell'ironista, Pasinetti mette in scena il paradossale rapporto fra vero e verosimile e lo trasforma in un confronto dialogico che non trova soluzione dialettica né nel sublime della finzione poetica né nel connubio che lo storiografo suppone tra parole e cose. Il romanzo storico mette perciò in luce un fatto di cui la storiografia "si vergogna" o crede di dover nascondere, quello cioè di essere un misto di scienza e finzione. Opponendosi alla falsificazione del reale la storiografia crede di liberarsi dalle 'favole' e dalla finzione, senza riconoscere, come fa notare Michel de Certeau, da un lato che "la finzione è riconoscibile nel reale là dove non esiste un luogo proprio e univoco" e che la storiografia stessa utilizza la finzione narrativa "allorquando essa costituisce dei sistemi di correlazioni fra unità definite come distinte e stabili; quando, nello spazio di un passato, essa fa funzionare delle regole scientifiche presenti e produce in questo modo modelli diversi di società."⁵² L'autoriflessività della finzione letteraria si pone quindi come un discorso provocatorio rispetto alla 'scientificità' del discorso storico:

La finzione è da ultimo accusata di non essere un discorso univoco, ovvero di mancare di 'proprietà' scientifica. Essa, infatti, gioca su una stratificazione di senso, essa racconta una cosa per dirne un'altra, s'iscrive in un linguaggio da cui essa ricava, indefinitamente,

effetti di senso che non possono essere circoscritti né controllati. A differenza di ciò che avviene nel linguaggio artificiale, per principio univoco, essa non ha un luogo proprio. È 'metaforica.' Insomma la finzione resta 'letteraria.' Essa si muove, inafferrabile, nel campo dell'altro. Il sapere non si trova in luogo sicuro, e il suo sforzo consiste nell'analizzarla in maniera da ridurla e tradurla in elementi stabili e combinabili. Da questo punto di vista, la finzione lede una regola della scientificità. È una strega che il sapere s'affatica a fissare e classificare, esorcizzandola dai suoi laboratori. Essa non è . . . caratterizzata . . . dal segno del falso, dell'irreale e dell'artefatto. Essa designa (piuttosto) una deriva semantica. È la sirena dalla quale lo storico deve difendersi, come Ulisse legato al suo albero maestro. (MdC 54)

Se nel tentativo di esorcizzare la sirena lo storiografo rischia di non riflettere ironicamente sul proprio uso del linguaggio, sull'ideologicità dello stesso linguaggio scientifico e sulla natura allegorica dei propri modelli narrativi, il poeta corre il rischio opposto, quello cioè di abbandonare il proprio testo alla deriva semantica. Questo rischio è chiaramente espresso nell'ultima pagina di *Dorsoduro*, ma l'allegoria, pur permettendo una molteplicità di livelli interpretativi, non ne permette un'infinità.⁶³ La deriva semantica raffigurata nell'ultima pagina di *Dorsoduro* è arginata dal gesto essenzialmente etico-politico rappresentato dalla citazione "Va' pensiero sull'ali dorate": è il pensiero del narratore storico che ha cercato di mettere ordine nel passato, è il pensiero delle vittime del fascismo che hanno cercato e continuano a cercare la liberazione dalla schiavitù dell'oppressione politica, è anche il pensiero di Giorgio Partibon che cerca di recuperare un momento epifanico del tempo perduto. Il romanzo storico incorpora quindi dialogicamente, come correttivo alla deriva semantica, la lotta che nel discorso storiografico la ragione conduce contro il tempo:

La storia è una scienza che non ha i mezzi per esserlo. Il suo discorso si fa carico di ciò che resiste di più alla scientificità (il rapporto sociale con l'avvenimento, la violenza, il passato, la morte), cioè di ciò che ogni disciplina scientifica ha dovuto eliminare per costituirsi. Ma, in questa difficile posizione, cerca di sostenere, tramite la globalità testuale di una sintesi narrativa, la possibilità di una spiegazione scientifica. Questo discorso difende il principio di una spiegazione e il diritto a un senso . . . Esso conserva una fede nell'intelligibilità delle cose che più gli resistono. Così la storiografia si accosta a degli elementi non coerenti o anche contraddittori, e fa spesso finta di 'spiegarli'; essa è il rapporto dei modelli scientifici con il loro deficit. Questa relazione dei sistemi con ciò che li scosta o li rompe corrisponde alla nostra esperienza del tempo. In questa prospettiva il discorso storiografico è in se stesso, come discorso, la lotta della ragione con il tempo, ma una ragione che non rinuncia a ciò di cui essa è ancora incapace, una ragione nel suo movimento etico. (MdC 54)

Nel porre dialogicamente a confronto il discorso poetico e il discorso storiografico, quindi, il romanzo diventa l'arena in cui ambedue i linguaggi rivelano i propri limiti e i propri poteri, illuminandosi a vicenda. Come afferma Bachtin, infatti, "one language can, after all, see itself only in the light of another language" (D I 12).

U. C. L. A.

LUCIA RE

¹ Nel saggio "Epic and the Novel," in *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*, a c. di Michael Holquist, trad. inglese dal russo di Caryl Emerson (Austin, Texas: University of Texas Press, Slavic Series n. 1, 1981), pp. 3-40. Oltre a "Epic and the Novel," il volume comprende i saggi: "From the Prehistory of Novelistic Discourse" (pp. 41-83), "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel" (pp. 84-258) e "Discourse in the Novel" (pp. 259-422). Di Bachtin (Bakhtin nella traslitterazione inglese) ho tenuto presente, oltre ai saggi raccolti nel volume citato, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, a c. di Caryl Emerson, trad. inglese dal russo di Caryl Emerson, con un'intr. di Wayne C. Booth (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Tutte le citazioni da Bachtin in questo saggio saranno seguite, tra parentesi, dal numero della pagina e dalle abbreviazioni D I per indicare *The Dialogical Imagination* e Dost per indicare *Problems of Dostoevsky's Poetics*.

² La produzione romanzesca di Pasinetti fino ad oggi comprende: *Rosso veneziano* (1959), *La Confusione* (1964), ripubblicato con lievi modifiche nel 1980 con il titolo di *Il sorriso del leone, Il ponte dell'Accademia* (1968), *Domani improvvisamente* (1971), *Il Centro* (1979) e *Dorsoduro* (1983). Tutte le citazioni da *Rosso veneziano* (Milano: Bompiani, 1965, II ed.), *Il ponte dell'Accademia* (Milano: Bompiani, 1968, III ed.) e *Dorsoduro* (Milano: Rizzoli, 1983) saranno seguite, tra parentesi, dal numero della pagina e dalle abbreviazioni R V, P, o D.

³ Anche ciò che sembra pura e semplice azione è sempre una forma di discorso ideologico secondo Bachtin: "But in a novel, of course, the speaking person is not all that is represented, and people themselves need not be represented *only* as speakers. No less than a person in a drama or in epic, the person in a novel may act – but such action is always highlighted by ideology, is always harnessed to the character's discourse (even if that discourse is as yet potential discourse), is associated with an ideological motif and occupies a definite ideological position. The action and individual act of a character in a novel are essential in order to expose – as well as to test – his ideological position, his discourse" (D I 333-334).

⁴ *Il sorriso del leone* (Milano: Rizzoli, 1980), p. 82.

⁵ Dico "l'ottica bachtiniana," ma naturalmente si tratta della mia versione dell'ottica bachtiniana. Personaggio quanto mai misterioso ed elusivo, perlomeno quanto il Bernardo Partibon di *La Confusione* e di *Il sorriso del leone*, Bachtin ci si presenta con molte maschere e doppi, tra quali quelli di Volosinov e P. N. Medvedev, fatto che rende ancora più problematico parlare di "ottica bachtiniana," soprattutto per chi, come me, legge Bachtin in traduzione. Per un breve profilo critico di Bachtin, cf. il saggio di Michael Holquist (che di Bachtin sta preparando una biografia) che funge da introduzione al volume *The Dialogical Imagination*, ed. cit., pp. xv-xxxiii.

⁶ "(The dialogical novel) is a self-critique of the literary language of the era, a product of this language's various strata (generic, everyday, "currently fashionable") mutually illuminating one another. But his interillumination is not of course accomplished at the level of linguistic abstraction: images of language are inseparable from images of various world views and from the living beings who are their agents – people who think, talk and act in a setting that is social and historically concrete. From a stylistic point of view we are faced with a complex system of languages of the era being appropriated into one unitary dialogical movement . . . The speech diversity within language . . . has primary importance for the novel . . . Two myths perish simultaneously: the myth of a language that presumes to be the only language, and the myth of a language that presumes to be completely unified" (D I 49, 68).

⁷ "In parodic discourse two styles, two languages . . . come together and to a certain extent are crossed with each other: the language being parodied . . . and the language that parodies . . . It is the nature of every parody to transpose the values of the parodied style, to highlight certain elements while leaving others in the shade: parody is always biased in some direction . . . The languages that are crossed in it (parody) relate to each other as do rejoinders in a dialogue; there is an argument between languages, an argument between styles of language. But it is not a dialogue in the narrative sense, nor in the abstract sense; rather, it is a dialogue between points of view, each with its own concrete language that cannot be translated into the other" (D I 75-76). Sull'incorporazione di altri generi letterari nel romanzo cf. anche D I pp. 320-324.

⁸ Al monologismo dei *Promessi sposi* contribuiscono largamente le condizioni storico-culturali in cui Manzoni si trova a costruire il suo romanzo. Per quanto la parodia e la satira siano altamente e spesso sublimemente presenti nel romanzo, Manzoni tende a neutralizzare ogni 'eccesso' linguistico e ideologico e a privilegiare quello che Bachtin chiama "the smoothing and ironing-out of style" (come nel famoso "Addio"

di Lucia), piuttosto che a servirsi del plurilinguismo come fattore creativo. Per Manzoni infatti, il problema non era tanto quello di dialogizzare e problematizzare una tradizione e un linguaggio letterari già esistenti e in via di sfaldamento, quanto quello di crearne di nuovi, contribuendo alla egemonizzazione del toscano. A questo proposito cf. Bachtin, D I, pp. 380-385. Sul monologismo del romanzo manzoniano, cf. la sezione n. 4 di questo saggio.

⁹ Cf. Bachtin, D I, 336-337.

¹⁰ Secondo Bachtin, nel romanzo dialogico sopravvive lo spirito comico e demistificatore del carnevale, che si esprime particolarmente nell'uso della parodia, e nell'abolizione profanatrice delle gerarchie: "Carnivalized laughter . . . is directed toward something higher — toward a shift of authorities and truths, a shift of world orders . . . Parody . . . is an integral element in Menippean satire and in all carnivalized genres in general. To the pure genres (epic, tragedy) parody is organically alien; to the carnivalized genres it is, on the contrary, organically inherent . . . Parody is the creation of a *decrowning double*; it is the same 'world turned inside out' " (Dost 127). Nel suo saggio "La parola, il dialogo e il romanzo," Julia Kristeva nota: "Bisogna premunirsi da un'ambiguità a cui si presta l'uso della parola 'carnevalesco.' Nella società moderna connota in genere una parodia, quindi il consolidamento di una legge; si segue la tendenza ad occultare l'aspetto *drammatico* (micidiale, unico, rivoluzionario nel senso di una *trasformazione dialettica*) del carnevale, sul quale giustamente Bachtin mette l'accento, e che egli ritrova nella menippea e in Doestoevskij. Il riso del carnevale non è semplicemente parodistico; non è più comico che tragico; è le due cose insieme; è, se si vuole, *serio*, ed è soltanto così che la sua scena non è né quella della legge, né quella della sua parodia, ma il suo altro." Michail Bachtin. *Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*, a c. di Augusto Ponzio. Bari: Dedalo, 1977, p. 125).

¹¹ Un altro esempio, fra i tanti: alla denuncia precedentemente citata del regime definito produttore di "sventure, ignominie e macelli: il bovino, macabro, calamitoso Regime," fa da contrappunto un ironico commento metalinguistico: "Aggettivazione pesante" (P 29).

¹² "Analogous to parodistic discourse is ironic, or any other double-voiced use of someone else's words; in those instances too another's discourse is used for conveying aspirations that are hostile to it" (Dost 194).

¹³ In *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Seconda ed. riv. con un'intr. di Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971, 1983), p. 215.

¹⁴ *Ib.*, p. 218. Paul de Man, con il suo saggio "Dialogue and Dialogism" (in *Poetics Today*, vol. IV, n. 1, 1983, pp. 99-107), originariamente una comunicazione letta in occasione del congresso della Modern Language Association a New York nel dicembre del 1981, ha aperto un suo dialogo con l'opera di Bachtin e la sua nozione di dialogismo, sostenendo polemicamente che Bachtin oscura l'irriducibilità di poetica ed ermeneutica, per cui "The formal study of literary texts becomes important [per Bachtin] because it leads from intralinguistic to intracultural relations" (p. 103). Ritengo però che la 'provocazione' di de Man sia più che altro diretta ironicamente alle interpretazioni riduttive della nozione di dialogismo che tendono ad offuscare la natura metalinguistica del dialogismo bachtiniano, in cui la mimesi è posta come una condizione *direzionale* del discorso, proporzionale all'alienazione dell'autorità semantica del discorso altrui. Cf. per esempio Wayne C. Booth, nell'introduzione a *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. cit.: "How a work is put together, or how it falls apart, can lead to interesting inquiry, but are such questions about it really as important as whether it educates us to the best possible avenues to truth? . . . [Bachtin lancia una sfida] to all those who see language, especially the language of literature, as having no reference to any kind of reality other than itself" (p. xxvi). Sul rapporto Bachtin-de Man e la nozione di dialogismo, cf. Jon R. Snyder, "De Man/Bakhtin: Deconstruction and Dialogism," *Rivista di Estetica* 17, 1984, pp. 34-52.

¹⁵ Cit. in Douglas C. Muecke, "Images of Irony," *Poetics Today*, vol. IV, n. 3, 1983, p. 411.

¹⁶ Per la nozione di autore e lettore impliciti come strategie testuali, cf. Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 1979), pp. 60-66.

¹⁷ De Man, "The Rhetoric of Temporality," in *Blindness and Insight*, ed. cit., p. 220. Schlegel, nella sua caratterizzazione dell'ironia socratica, precorre la nozione bachtiniana di dialogismo: "In the thoroughly dramatic development and exposition of thought which we meet with in the works of Plato, the dialogue form is essentially predominant. Even if all superscriptions of names and persons, all forms of address and reply, and, in short, the whole conversational garb, were taken away from it, and we were merely to follow

the inner threads of the thought according to their connexion and course, the whole would nevertheless remain a dialogue, where each answer calls forth a new question, and the eddying stream of speech and counter-speech, or rather, of thought and counter-thought, moves lively onwards." Da *The Philosophy of Language* (1829) in *The Philosophy of Life and the Philosophy of Language*, trad. dal tedesco da A. J. Morrison (Londra 1847), p. 390.

¹⁸ De Man, op. cit., p. 215.

¹⁹ Come suggerisce, rivolgendosi a Gilberto, il suo alter-ego dialogico (e collaboratore nell'Institute), Blatt: "Un giorno Ruggero mi parlava di te, diceva che tu lo avevi respinto consigliandolo di non venirti a trovare, e difatti, ti vedeva molto di rado. Allora mi è accaduto di dirgli: 'Vi sfuggite perché vi cercate. In fondo il tuo viaggio qui è un viaggio alla ricerca del padre'" (P 240-241).

²⁰ "Through contact with the present, an object is attracted to the incomplete process of a world-in-the-making, and is stamped with the seal of inconclusiveness. No matter how distant this object is from us in time, it is connected to our incomplete, present-day, continuing temporal transitions, it develops a relationship with our unpreparedness, with our present. But meanwhile our present has been moving into an inconclusive future. And in this inconclusive context all the semantic stability of the object is lost; its sense and significance are renewed and grow as the context continues to unfold . . . The novel has a new and quite specific problematicalness: characteristic for it is an eternal re-thinking and re-evaluating" (D I 30-31).

²¹ *I promessi sposi* (1840), in *Tutte le opere*, a c. di Mario Martelli, pref. di Riccardo Bacchelli (Firenze: Sansoni, 1973), vol. I, p. 950. Tutte le citazioni da Manzoni in questo saggio saranno seguite, tra parentesi, dal numero del volume e della pagina dell'edizione sansoniana preceduti dall'abbreviazione M.

²² Edizione critica dell'Istituto Gramsci a c. di Valentino Gerratana (Torino: Einaudi, 1975), pp. 896 e 1072. L'uso manzoniano della parodia, dell'ironia e del dialogo è analizzato da Giorgio Petrocchi in *La tecnica manzoniana del dialogo* (Firenze: Le Monnier, 1959). Petrocchi fa notare che nell'uso manzoniano della parodia "ovunque, discreto e amabile quanto si voglia, il moralismo manzoniano fa capolino e afferra le redini del racconto" (p. 23).

²³ Cf. Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), pp. 255-256.

²⁴ *Domani improvvisamente* (Milano: Bompiani, 1971, II ed.), p. 213.

²⁵ "Dialogic relationships are reducible neither to logical relationships nor to relationships oriented semantically toward their referential object, relationships *in and of themselves* devoid of any dialogical element. They must clothe themselves in discourse, become utterances, become the positions of various subjects expressed in discourse, in order that dialogic relationships might arise among them" (Dost 183).

²⁶ "Direct, referentially oriented discourse recognizes only itself and its object, to which it strives to be maximally adequate. If in the process it imitates someone or learns from someone, this does not change things in the slightest: that is merely the scaffolding" (Dost 187).

²⁷ Cf. Roland Barthes, "Historical Discourse" in *Structuralism: a Reader*, a c. di Michael Lane (London: Cape, 1970), pp. 145-155.

²⁸ "Io ero, si può dire, nato con un irritante senso di precisione nei riguardi del linguaggio. Una frase detta, era come se me la vedessi già scritta" (D 108).

²⁹ Cf. l'analisi di Shlomith Rimmon-Kenan, in *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London & New York: Methuen, 1983), pp. 95-96, 129.

³⁰ Gary Saul Morson, "Who Speaks for Bakhtin? A Dialogic Introduction," in *Critical Inquiry*, vol. X, n. 2, Dicembre 1983, p. 238.

³¹ Cf. per esempio D 35, 55, 106, 148, 193, ecc..

³² In *Lector in fabula*, ed. cit., pp. 117-119.

³³ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 3 volumi a c. di Pierre Clarac e André Ferré (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1954). Tutte le citazioni saranno seguite nel testo dall'abbreviazione R e dal numero del volume e della pagina in questa edizione.

³⁴ È sintomatico, a questo proposito, che Pasinetti abbia proiettato la propria sensibilità "storici-stica" nella sua suggestiva interpretazione (tra l'altro) dell'episodio del ricevimento a casa di Madame de Villeparisis in *La coté de Guermantes*: "The most profitable way of detecting a structure in the long and complex scene is to visualize it as being organized around the historical event of the period, the Dreyfus affair" ("Historical Events in Non-Historical Novels," *Yearbook of Italian Studies*, 1973-75, p. 173).

³⁵ Cf. Gérard Genette, "Proust palinsesto," in *Figure. Retorica e strutturalismo* (orig. *Figures*, 1966) (Torino: Einaudi, 1969), pp. 36-62.

³⁶ Op. cit., p. 62.

³⁷ Cf. Harry E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors* (Ithaca: Cornell University Press, 1983), pp. 19-50.

³⁸ *Il romanzo storico* (orig. *Der historische Roman*, 1957), trad. dal tedesco di Éraldo Arnaud, con un'introduzione di Cesare Cases (Torino: Einaudi, 1965, 1972). Le citazioni da questa edizione saranno seguite nel testo dall'abbreviazione R S e il numero della pagina tra parentesi.

³⁹ Ed. cit., pp. 46-49.

⁴⁰ Cf. R S, pp. 81-82.

⁴¹ "Art and Objective Truth," in *Writer and Critic and Other Essays*, a c. di Arthur D. Kahn, trad. di Arthur D. Kahn (New York: Grosset and Dunlap, 1965), p. 34.

⁴² *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), p. 5. Tutte le citazioni saranno seguite tra parentesi dall'abbreviazione Met e dal numero della pagina.

⁴³ Cf. Met, p. 15.

⁴⁴ *The Philosophy of the Enlightenment*, 1955, cit. in Met 74.

⁴⁵ È un tema articolato, in *Dorsoduro*, anche attraverso il personaggio di Berg: "La cosiddetta storia maiuscola, storia in grande, è gestita da alcuni specialisti che hanno bisogno di materiale umano all'ingrosso per mandare avanti la propria esistenza altrimenti priva di vera energia autonoma, di curiosità e di sentimenti autentici seri. La loro è una professione costosissima soprattutto per gli altri. Eccoli là, intenti a far finta che l'idea, maiuscola e in grande anche lei, esista . . . sono sempre le medesime persone che gestiscono quest'idea inesistente" (D 302-303).

⁴⁶ Cf. il saggio di Hayden White che denuncia l'idealistica opposizione allo storicismo di tutta una serie di narratori che credono a "the essential contemporaneity of all significant human experience." "The Burden of History," in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p. 31.

⁴⁷ *The Cicerone* (1855), cit. in Met 254.

⁴⁸ "The target of irony is very often the claim to speak about human matters as if they were facts of history. It is a historical fact that irony becomes increasingly conscious of itself in the course of demonstrating the impossibility of our being historical." Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality," in *Blindness and Insight*, ed. cit., p. 211.

⁴⁹ Cf. de Man, ib., p. 222.

⁵⁰ Cf. soprattutto l'episodio della 'voga' di Giovanna, pp. 128-129.

⁵¹ Per un interessante adattamento del modello medievale quadripartito all'esegesi narrativa moderna e contemporanea, cf. Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), pp. 29-33.

⁵² "Per una politica della storia: cultura e scienza," *Il Centauro*, Napoli, n. 5 (maggio-agosto 1982), pp. 52-53. Successive citazioni da questo articolo saranno seguite nel testo dall'abbreviazione MdC e dal numero della pagina tra parentesi.

⁵³ "While the relationship the Christian scheme projects between analogical and moral is not available to us today, the closure of the scheme as a whole is instructive . . . As a matter of practical criticism it must be clear to anyone who has experimented with various approaches to a given text that there are only a finite number of interpretive possibilities in any given textual situation." Jameson, op. cit., p. 32.