Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Filologia e Letteratura italiana

Tesi di Laurea

La funzione lettore nel contesto narrativo. Da Umberto Eco ai meccanismi metatestuali del teatro

Relatore
Prof. Alberto Zava

Correlatori
Prof. Aldo Maria Costantini
Prof. Beniamino Mirisola

Laureando
Tres Francesca

Matricola
849612

INDICE

INTRODUZIONE 5

CAPITOLO PRIMO

LA FUNZIONE LETTORE IN UMBERTO ECO 7

I.1. Lector in fabula 7

I.1.1. *Il lettore e l'autore modello* 8

I.1.2. *Livelli di cooperazione testuale* 11

I.1.3. *L'attualizzazione del contenuto* 14

I.1.3.1 Le strutture discorsive 14

I.1.3.2 Le strutture narrative 15

I.1.3.3 Previsioni e passeggiate inferenziali 16

I.1.4 *Mondi "possibili"* 17

I.1.5 *Strutture attanziali e ideologiche* 18

I.2. Sei passeggiate nei boschi narrativi 19

I.2.1. *L'arte dell'indugio* 23

I.2.2. *La relazione fra mondo reale e mondo narrativo* 25

CAPITOLO SECONDO

IL LETTORE NEL TESTO LETTERARIO 29

II.1. La comunicazione letteraria e gli enigmi di un testo 30

II.2. Suspense e sorpresa 32

II.3. La voce narrante 34

II.4. Punti di vista e focalizzazioni 35

II.4.1. *Racconto non focalizzato* 36

II.4.2. *Racconto a focalizzazione interna* 37

II.4.3. *Racconto a focalizzazione esterna* 39

II.4.4. *Effetti delle focalizzazioni* 39

II.5. Mimesi e diegesi 43
II.5.1. *Metalessi d'autore* 44
II.6. Lo spazio 45
II.6.1. *Le variazioni del campo visivo* 46
II.6.2. *Le funzioni della descrizione* 47
II.7. Il tempo 49
II.7.1. *Il tempo della lettura* 49
II.7.2. *Il tempo della storia* 52
II.7.3. *Ordine: la relazione tra fabula e intreccio* 52
II.7.4. *Durata e ritmo* 54
II.8. Il personaggio 55
II.8.1. *Gli indizi narrativi* 57

CAPITOLO TERZO

LA RICEZIONE TEATRALE 59
III.1. Il testo spettacolare 60
III.2. Una pragmatica della comunicazione teatrale 62
III.3. Il lavoro dello spettatore 65
III.3.1. *La competenza teatrale* 67
III.4. L'esperienza della comprensione teatrale 69
III.4.1. *Percezione* 70
III.4.2. *Interpretazione* 71
III.4.3. *Reazioni emotive/cognitive e valutazione* 72
III.4.4. *Memorizzazione e ricordo* 74
III.5. I presupposti della comprensione 76

CAPITOLO QUARTO

LA FUNZIONE LETTORE IN *UOMINI E TOPI* 78
IV.1. La trama 80
IV.2. La struttura e i temi 81
IV.3. Il lettore nel testo 89
IV.3.1. *L'attenzione del lettore* 91

IV.3.2. *La cooperazione del lettore* 92
IV.3.3. *La suspense* 96
IV.3.4. *Suspense e sorpresa nell'epilogo* 100
IV.3.5. *Il Lettore Modello di Uomini e Topi* 103

CAPITOLO QUINTO

LA FUNZIONE SPETTATORE IN *UOMINI E TOPI* 105
V.1. L'adattamento teatrale di Luigi Squarzina 105
V.2 L'adattamento teatrale di Stefano Pagin 110
V.3. Uomini e topi: un testo spettacolare compiuto e coerente 112
V.4. La cifra evocativa della regia di Stefano Pagin 117
V.4.1. *Gli aspetti evocativi presenti nel testo spettacolare Uomini e topi* 119
V.4.2. *Il coinvolgimento emotivo dello spettatore* 121
V.5. Lo spettatore Modello in *Uomini e topi* 117

CONCLUSIONI 131

BIBLIOGRAFIA 135

INTRODUZIONE

Nel 1979 Umberto Eco scriveva nell'introduzione al suo *Lector in fabula*: «si trattava di fare una scelta: parlare del piacere che dà il testo o del perché il testo può dare piacere. E si è scelta la seconda strada».[1] A partire da questa affermazione ha avuto inizio il lavoro di ricerca del presente elaborato che si pone l'obiettivo di comprendere in che modo un testo preveda la partecipazione di un lettore che ne attualizzi il significato e in che modo il lettore collabori alla realizzazione del senso di un testo. Il punto di partenza sono stati gli studi in ambito letterario sulla teoria della ricezione della Scuola di Costanza, ma la ricerca si è poi focalizzata in modo particolare su quelli condotti da Umberto Eco attorno alla funzione del lettore. Gli studi in ambito di linguistica testuale e semiotica letteraria hanno influenzato altri settori scientifici fra cui quelli della semiotica teatrale. Si è tentato allora di delineare un parallelismo fra questi due ambiti di studio, prima da un punto di vista teorico e poi, a partire dai loro rispettivi oggetti di interesse, da un punto di vista applicativo.

La prima parte di questo studio è, dunque, di impianto teorico. Nel primo capitolo si prendono in analisi le teorie elaborate da Umberto Eco in *Lector in fabula* e *Sei passeggiate*

[1] UMBERTO ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983[2], p. 5.

nei boschi narrativi intorno alle categorie di Lettore e Autore Modello e al processo di attualizzazione del contenuto di un testo narrativo. Nel capitolo successivo, a partire dagli studi di Hermann Grosser e Seymour Chatman si prendono in analisi i meccanismi testuali specifici che attivano la partecipazione del lettore. Si arriva a definire, così, la letteratura come una forma di comunicazione costituita da un mittente (l'autore) e un destinatario (il lettore). Lo stesso principio è valido, a maggior ragione, per il "testo spettacolare", ovvero quel tipo particolare di testo che è lo spettacolo teatrale considerato da Marco De Marinis come un «insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, almeno, non necessariamente), e attraversi le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo».[2] All'interno della sua opera, *Semiotica del teatro,* De Marinis, per analogia con le categorie proposte da Eco, istituisce la categoria di Spettatore Modello riportando l'attenzione in ambito teatrologico sulla funzione dello spettatore per la comprensione e l'attualizzazione del significato del testo spettacolare che per eccellenza non sembra potersi esimere dalla relazione comunicativa. Come afferma infatti Jerzy Grotowski il teatro è «ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore. Tutto il resto è supplementare – forse necessario, ma supplementare».[3]

A partire da queste categorie teoriche procederà la seconda parte di questo elaborato, di tipo applicativo. Si è scelto di prendere in analisi il romanzo *Uomini e topi* dello scrittore americano John Steinbeck. La scelta è ricaduta su questo testo perché ideato fin dall'inizio come una forma di romanzo-dramma, particolarmente adatto a un confronto con una sua trasposizione teatrale. Un altro motivo che ha incoraggiato questa scelta è stata la scoperta

[2] MARCO DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1992[2], p. 61.
[3] JERZY GROTOWSKI, *Per un teatro povero,* traduzione di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni Editore, 1970 (Holstebro, 1968), pp. 40-41.

che una messa in scena del dramma è stata effettuata dal Teatro Ca' Foscari nel 2014 a partire dall'adattamento che dello stesso testo era stato fatto settant'anni prima dal giovane Luigi Squarzina. Questa felice coincidenza ha permesso di rinvenire del materiale prezioso ai fini della ricerca e di recuperare le testimonianze dirette di chi ha ideato, seguito e realizzato il progetto. In ultima istanza si è voluto affrontare come una sfida il fatto di provare ad applicare le teorie della ricezione in retrospettiva a un romanzo scritto molto prima che queste teorie venissero generate. In base al contesto a cui si attualizzano, queste teorie permettono interessanti nuove chiavi interpretative di un testo.

CAPITOLO PRIMO

LA FUNZIONE LETTORE IN UMBERTO ECO

I.1. Lector in fabula

Dopo gli studi avviati dalla Scuola di Costanza sulla teoria della ricezione, in modo particolare dai suoi esponenti principali Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser,[4] in Italia con Umberto Eco si arriva a una definizione più chiara delle tipologie di lettori e delle strategie comunicative messe in atto da un testo.

[4] La teoria della ricezione nasce in Germania, presso l'Università di Costanza (da cui il nome Scuola di Costanza), grazie agli studi promossi, già dal 1967, da Jauss e Iser. Essa mette a fuoco il momento della lettura non per relativizzare l'interpretazione, ma per vederne la base nell'attività dei soggetti che leggono. Jauss introduce due degli argomenti più dibattuti: come superare il soggettivismo della lettura e come riconoscere, su un piano storico, le modalità di ricezione. Il teorico tedesco cerca di risolvere questi argomenti proponendo un'oggettivazione dell'"orizzonte d'attesa", concetto centrale della teoria che indica «l'insieme di conoscenze preliminari che precedono l'esperienza e ne costituiscono la premessa volta a orientare il giudizio critico. Nel campo artistico e letterario in particolare l'orizzonte d'attesa è inscritto nelle strutture formali e tematiche dell'opera, che tende, o a soddisfarlo, incontrandosi con esso, o a negarlo, in modi più o meno evidenti e consapevoli, per proporre un'esperienza estetica nuova» (HANS ROBERT JAUSS, *Estetica della ricezione*, traduzione a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida editori, 1988, Frankfurt am Main 1978-1986, pp. 7-8). L'analisi della ricezione in ogni fase temporale si basa su questo "orizzonte d'attesa" e sul rapporto che l'opera instaura con esso: di rispondenza o di deviazione, scarto dalla norma. In una prospettiva storica si deve pensare a una catena di reazioni che si arricchisce di lettore in lettore, di lettura in lettura, di interpretazione in interpretazione. Anche Iser si interessa ai dispositivi testuali che disegnano un lettore competente. Egli introduce i concetti di autore e lettore impliciti che verranno poi sviluppati da Eco. Il suo interesse – e quello che egli crede debba essere il compito della critica – è ragionare sugli effetti che un testo può far scaturire nel lettore, nella consapevolezza che è nella natura del testo sottintendere tutta una serie di letture possibili.

Già nel 1962 con *Opera aperta* – inconsapevolmente, come egli stesso dichiara – Eco si poneva il problema della cooperazione del lettore nella costruzione del significato del testo, si chiedeva come «un'opera d'arte da un lato postulasse un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari, e dall'altro esibisse caratteristiche strutturali che insieme stimolavano e regolavano l'ordine delle sue interpretazioni».[5] Anche nei lavori successivi (*Apocalittici e integrati, La struttura assente, Le forme del contenuto, Trattato di semiotica generale*) lo studioso si interrogava sul problema dell'interpretazione.

Nel 1979 Eco sentì la necessità di riunire in un discorso organico una serie di studi scritti tra il 1976 e il 1978 sulla meccanica di cooperazione interpretativa del testo. Nacque così *Lector in fabula*. Il titolo ammicca all'espressione proverbiale "lupus in fabula" perché, come il "lupus" è una figura costante delle favole, così lo è il lettore per un testo. Anzi, Eco sostiene che, mentre «il lupo può non esserci, […] il lettore c'è sempre, e non solo come componente del raccontare storie, ma anche come componente delle storie stesse».[6]

L'intenzione di Eco è porre al centro del testo il lettore, come si evince chiaramente dalle ultime righe dell'introduzione al saggio:

> […] questo lettore, sempre accanto, sempre addosso, sempre alle calcagna del testo, lo si colloca *nel* testo. Un modo di dargli credito ma, al tempo stesso, di limitarlo e di controllarlo. Ma si trattava di fare una scelta: o parlare del piacere che dà il testo o del perché il testo può dare piacere. E si è scelta la seconda strada.[7]

I.1.1. Il lettore e l'autore modello

Un testo è un meccanismo formato da una catena di artifici espressivi che devono

[5] U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 5.
[6] ID., *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2016[12], p. 2.
[7] ID., *Lector in fabula*, cit., p. 11.

essere attualizzati da un destinatario. In quanto da attualizzare, un testo è incompleto e racchiude un messaggio più complesso di altri perché è intessuto di "non-detto". Questo "non-detto" deve essere attualizzato attraverso «movimenti cooperativi attivi e coscienti»[8] da parte di un lettore.

Questi spazi bianchi il testo li crea per due ragioni: *in primis* perché un testo è un «meccanismo pigro (o economico)» e si aspetta che il suo destinatario si inserisca in quegli interstizi e aggiunga un plusvalore di senso al messaggio; in seconda istanza, perché un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.

Un testo infatti postula come sua condizione esistenziale la presenza di un destinatario che lo attualizzi. Quindi «un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia (ad esempio quella scacchistica»).[9]

Così, un autore per organizzare la propria strategia testuale deve riferirsi a una serie di competenze (intese come conoscenza di codici) che diano contenuto alle espressioni che usa e, nel fare questo, deve supporre che le competenze a cui egli allude siano competenze possedute anche dal suo lettore. In questo modo l'autore prevede un «Lettore Modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale come egli, l'autore, pensava, e di muoversi interpretativamente così come egli si è mosso generativamente».[10] Queste competenze riguardano diversi ambiti: la scelta di una lingua, di un tipo di enciclopedia,[11] di un dato patrimonio lessicale e linguistico, di un preciso campo geografico. Dunque, prevedere un

[8] Ivi, p. 51.
[9] Ivi, p. 54.
[10] Ivi, p. 55.
[11] Il termine "enciclopedia" Eco lo intende come «un distillato (sotto forma di macroproposizioni) di altri testi» (U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 24).

Lettore Modello significa muovere il testo in modo da costruirlo. Sorge allora spontanea una domanda: «un testo è meno pigro e la sua richiesta cooperativa è meno liberale di quanto vuol far credere? Assomiglia di più a una scatola con elementi prefabbricati, detta "kit", che fa lavorare l'utente solo per produrre uno e un solo tipo di prodotto finale, senza perdonare gli errori possibili, o a un "lego" con cui costruire molte forme a scelta?».[12]

Eco suggerisce una distinzione fra due tipologie di testi, agli estremi fra loro: testi "chiusi" e testi "aperti". I primi prevedono in modo preciso il proprio Lettore Modello (la lingua, l'enciclopedia, il contesto storico e geografico) puntando a stimolare un effetto chiaro. Talvolta riescono nel loro obiettivo, ma, a volte, le competenze del Lettore Modello non sono state previste a sufficienza e si hanno casi di interpretazioni sbagliate. Si hanno testi "aperti", invece, quando l'autore decide fino a che punto controllare la cooperazione del lettore e dove lasciare che essa diventi libertà d'interpretazione. Anche se, pure in questo caso, l'autore, con sagacia, tenterà di fare in modo che le possibili interpretazioni non si escludano a vicenda, ma, anzi, si richiamino l'un con l'altra in modo da rafforzarsi.

L'autore e il lettore che cooperano nell'interpretazione di un testo non sono da considerarsi come due soggetti reali, in carne e ossa, ma come due strategie virtuali, previste dal testo e che Eco ha nominato Autore Modello e Lettore Modello. Il Lettore Modello è «un insieme di condizioni di felicità, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale».[13] Con Autore Modello invece si intende «l'ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame».[14] Capita, però, che l'Autore Modello non sia così facilmente distinguibile e che il lettore empirico gli attribuisca delle caratteristiche che si

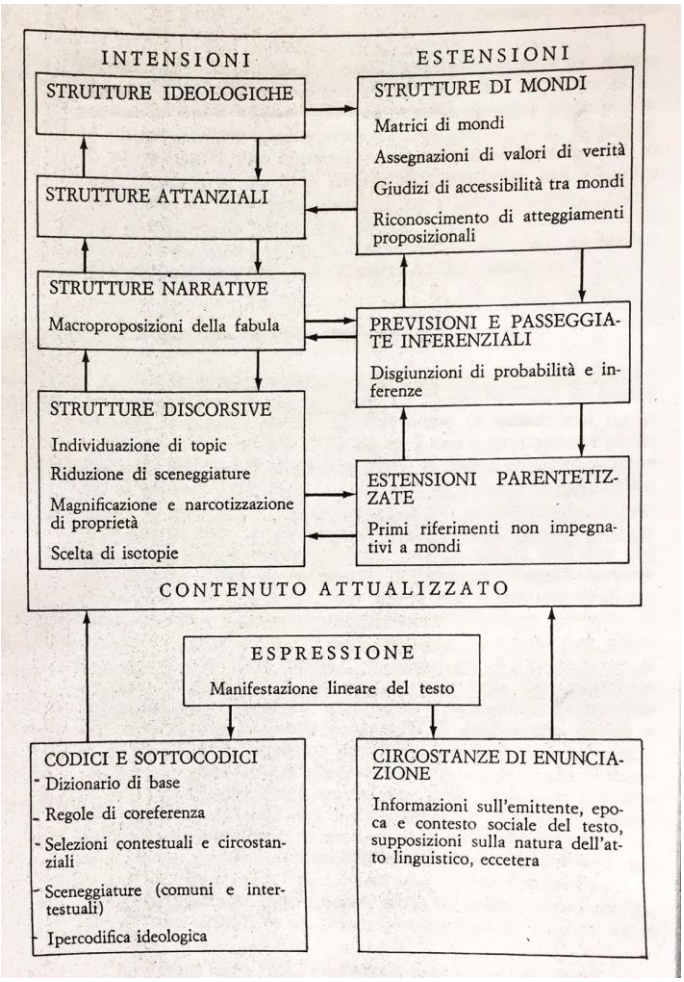
[12] Ivi, p. 56.
[13] Ivi, p. 62.
[14] Ivi, p. 64.

rifanno al vissuto, alla storia o all'ideologia dell'autore empirico del testo; così il lettore ipotizza che il soggetto empirico, autore del testo, non volesse affermare o non pensasse esattamente quello che il testo dichiara al suo Lettore Modello. Quando una situazione del genere si verifica, la cooperazione testuale risulta difficile. Un altro ostacolo all'interpretazione di un testo sono le circostanze di enunciazione perché, nel determinare la scelta di un Autore Modello, spingono a formulare un'ipotesi sulle intenzioni del soggetto empirico dell'enunciazione.[15] Dunque, la configurazione dell'Autore Modello dipende da tracce testuali, ma anche da cosa decide di fare di quel testo il suo destinatario.

I.1.2. Livelli di cooperazione testuale

È difficile stabilire una gerarchia per i movimenti cooperativi messi in atto dal lettore di un testo. Come si osserva nell'immagine sotto, delle gerarchie esistono solo per i primi approcci al testo. Inizialmente il testo deve esserci somministrato come espressione, ovvero come "manifestazione lineare" (una superficie lessematica) a cui il lettore applicherà un sistema di codici e sottocodici riferendosi a un preciso sistema culturale ("competenza enciclopedica") per trasformare le espressioni in un primo livello di contenuto.

[15] Un esempio tipico di questa dinamica, ricordato da Eco in *Lector in fabula*, è il caso dell'interpretazione data dalla stampa e dai partiti alle lettere di Aldo Moro durante la sua prigionia.



Livelli di cooperazione testuale

In questa prima fase di approccio, ciò che si legge è immediatamente messo in relazione alle circostanze di enunciazione, ma il lettore non può ancora esprimere dei giudizi definitivi sul testo; momentaneamente può solo avanzare delle ipotesi rispetto a quale tipo di mondo il testo si riferisca: se a un mondo "reale" o "possibile" (queste prime ipotesi avanzate corrispondono alle "estensioni parentetizzate" dello schema di Eco). Supposizioni più certe potranno essere fatte solo grazie a un'interazione di tutti gli altri livelli testuali, a cominciare dai diversi livelli che compongono i codici e sottocodici.

Proviamo, allora, a postulare una serie di passi cooperativi a partire da questo livello. Inizialmente il lettore si riferisce a un "dizionario di base", ossia individua le proprietà sintattiche connesse ai lessemi che gli permettono un primo tentativo di amalgama: ad esempio se incontra il lessema "principessa" riterrà che si tratta di «un'entità sintatticamente

singolare, femminile e semanticamente umana e animata».[16] Poi, il lettore prosegue individuando espressioni deittiche e anaforiche ("regole di coreferenza"). Tutto questo tenendo presente che di un lessema non si può dare rappresentazione enciclopedica senza far riferimento agli usi che di quel lessema si sono fatti in testi precedenti ("selezioni contestuali e circostanziali") e che il lettore possiede un'«enciclopedia ipercodificata»[17] attraverso cui decodifica una sequenza di espressioni retoriche (espressioni "fatte"), espressioni stilistiche (ad esempio "c'era una volta"), regole di genere. Durante la lettura interviene anche un'altra competenza importante del lettore, quella intertestuale: la lettura è sempre influenzata da quello che abbiamo già letto e che crea nella nostra mente delle "sceneggiature" o *frame.* Un *frame* è una «struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa. […] Ogni frame comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate».[18] In tal senso «una sceneggiatura è sempre un testo virtuale o una storia condensata».[19] La comprensione di un testo dipende dall'applicazione di sceneggiature pertinenti o meno, anche se l'autore può sempre disattendere le sceneggiature presupposte dal lettore con lo scopo di sorprenderlo. Le sceneggiature, ad ogni modo, si distinguono in "comuni" e "intertestuali". Quelle "comuni", indicativamente, le possiedono tutti i componenti di una data cultura, quelle "intertestuali", invece, sono «schemi retorici e narrativi che fan parte di un corredo selezionato e ristretto di conoscenza»[20] che possiede solo un gruppo ristretto di membri appartenenti a un preciso contesto culturale. Ecco perché alcuni lettori sono capaci di prevedere l'esito di una storia,

[16] Ivi, p. 78.
[17] *Ibidem.*
[18] Ivi, p. 80.
[19] *Ibidem.*
[20] Ivi, p. 84.

individuare gli scarti da una norma, e a godere di questi cambi di direzione; altri invece, in possesso di un corredo di sceneggiature non sufficiente, sono costretti a subire i colpi di scena messi in atto dall'autore.

Anche i sistemi ideologici appartengono all'enciclopedia di un lettore e fanno parte dei casi di ipercodifica. Ma in questo caso si tratta di valutare, più che altro, in che misura un testo preveda un Lettore Modello partecipe di una determinata competenza ideologica e in che modo, invece, la competenza ideologica del lettore intervenga nei processi di attualizzazione dei livelli semantici più profondi.

I.1.3. L'attualizzazione del contenuto

L'attualizzazione dei contenuti è concepita come una serie di mosse interpretative che riguardano i movimenti cooperativi compiuti dal lettore in "intensione" (per ricostruire le strutture di senso intrinseche al testo) e in "estensione" (per decidere se il testo si riferisce a individui/eventi del "mondo reale" o a mondi narrativi diversi).

I.1.3.1 Le strutture discorsive

Il lettore, durante la lettura, esplicita solo alcune proprietà del testo – quelle che gli servono – mentre le altre le tiene «sotto narcosi»[21] (proprietà non affermate, ma neppure eliminate). Per decidere quali proprietà magnificare il lettore deve fare un'ipotesi sul *topic*[22] o i *topic* del testo. Con il termine *topic* si intende «una aboutness, un essere-intorno-a-

[21] Ivi, p. 86.
[22] Ivi, p. 87.

qualcosa»,[23] un «tema»,[24] uno «strumento metatestuale»[25] che il testo può presupporre o contenere in modo esplicito (attraverso la presenza di marcatori di *topic*, titoli, sottotitoli…) o in modo implicito (con parole chiave reiterate o collocate strategicamente); in questo secondo caso il lettore dovrà essere bravo a percepire i segnali dati dal testo e, a partire da quelli, formulare le sue ipotesi. L'individuazione del *topic* aiuta a orientare la direzione delle attualizzazioni, permette che si creino una serie di amalgami semantici che stabiliscono diversi livelli di coerenze di senso di un percorso di lettura («coerenza interpretativa»)[26] che prendono il nome di "isotopia".[27] Le isotopie sono individuate come proprietà semantiche di un testo.

I.1.3.2 Le strutture narrative

Dopo aver attualizzato le strutture discorsive, il lettore riduce porzioni di discorso attraverso macroproposizioni che possono sintetizzare o espandere le microproposizioni. Queste macroproposizioni sono dette "*fabulae"*.[28] Il formato di una *fabula* dipende dalle necessità di chi compie l'operazione di sintesi, in base ai suoi obiettivi e alle sue conoscenze intertestuali, ma, quale che sia la dimensione, una sintesi a livello di *fabula* è necessaria quando si vuole passare da strutture discorsive a strutture di mondi perché una sintesi permette di comprendere ciò che accade e di fare previsioni su ciò che potrà accadere.

I requisiti fondamentali che, secondo Eco, deve avere una sequenza discorsiva per

[23] Ivi, p. 91.
[24] Ivi, p. 88. Eco predilige la parola *topic* alla parola "tema" perché quest'ultima rischia di assumere altri significati.
[25] *Ibidem.*
[26] Ivi, p. 92.
[27] *Ibidem.*
[28] Per comprendere il termine "*fabula"* Eco rinvia all'opposizione formulata dai formalisti russi tra *fabula* e intreccio. La *fabula* è «lo schema fondamentale della narrazione, la logica delle azioni e la sintassi dei personaggi, il corso di eventi ordinato temporalmente». (U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., p. 102).

essere una porzione di *fabula* sono, più o meno, quelli proposti dalla *Poetica* di Aristotele: un agente, uno stato iniziale, una serie di mutamenti nel tempo prodotti da cause, un risultato finale. La presenza di questi requisiti permette di individuare un livello narrativo anche in quei testi che narrativi non sono (Eco cita come esempi che rientrano in questa casistica l'*Etica* di Spinoza e la *Naissance d'Archange* di Dumezil).

I.1.3.3 Previsioni e passeggiate inferenziali

Ogni volta che il lettore riconosce, all'interno dell'universo della *fabula*, delle azioni che potrebbero cambiare il corso degli eventi, è portato a fare delle previsioni su questi cambiamenti. Eco visualizza la *fabula* come una sorta di rete di svincoli ferroviari: quando arriva a certi punti di «disgiunzione di probabilità»[29] (snodi narrativi), il lettore è invitato ad azzardare alcuni sviluppi possibili, che poi vengono confermati, disattesi o lasciati in sospeso dal testo. Questi snodi, tendenzialmente, si possono avere in un qualsiasi punto della narrazione, ma alcuni, fra essi, sono più rilevanti di altri. Il testo, solitamente, sottolinea l'importanza di una disgiunzione che sta per occorrere attraverso dei «segnali di suspence»:[30] la dilatazione della narrazione attraverso l'inserimento di descrizioni e digressioni; una narrazione che si interrompe a causa della divisione in capitoli; una narrazione che procede a puntate. Il Lettore Modello è così costretto a uno stato di attesa in cui collabora allo sviluppo della *fabula* facendo previsioni e azzardando ipotesi su "mondi possibili".[31] Questi "mondi possibili" sono stati di cose previsti dal lettore e sono il risultato di un'interrelazione fra le condizioni oggettive proposte dal testo e le speculazioni soggettive del lettore. La conferma dei mondi ipotizzati dipende dall'effetto che il testo vuole creare nel proprio

[29] Ivi, p. 112.
[30] *Ibidem*.
[31] Ivi, p. 115.

lettore. Come afferma Eco: «a ogni fabula il suo gioco, e il piacere che decide di somministrare».[32]

Per azzardare le sue ipotesi il lettore deve compiere quelle che Eco ha chiamato "passeggiate inferenziali", una metafora – definita dallo studioso – «disinvolta»[33], così come deve essere «libero e disinvolto»[34] il gesto del lettore che esce dal testo, ricorre a sceneggiature comuni o intertestuali e, quindi, torna al testo carico del suo bottino.

Rispetto alla bontà della capacità previsionale del lettore, Eco introduce un'opposizione fra due tipi teorici di *fabulae* (e in quanto teorica, questa opposizione non deve essere presa in modo assoluto): "*fabulae* aperte" e "*fabulae* chiuse".[35] In una "*fabula* chiusa" il lettore azzarda diverse ipotesi, ma una sola è quella confermata dalla *fabula*; le altre non sono possibili e devono essere eliminate. Una "*fabula* aperta", invece, apre a diverse possibilità previsionali (ciascuna – oppure nessuna – capace di rendere coerente la storia) e prevede un Lettore Modello parecchio cooperativo. A partire da queste definizioni sommarie pare allora che la distinzione sostanziale tra i due diversi tipi di *fabulae* consista soprattutto nella differente vivacità di cooperazione del lettore.

I.1.4 Mondi "possibili"

Come si è visto poco sopra, discutere di "mondi possibili" è indispensabile per ragionare sulle previsioni del lettore perché prevedere, cioè avanzare ipotesi su ciò che potrà accadere, significa immaginare qualcosa di "possibile". Detto altrimenti, creare un'idea di "mondo possibile" serve a costruire le condizioni necessarie per fare previsioni.

Un "mondo possibile" consiste

[32] Ivi, p. 117.
[33] Ivi, p. 118.
[34] *Ibidem.*
[35] Ivi, p. 120.

> in un insieme di *individui* forniti di *proprietà*. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono *azioni*, un mondo possibile può essere visto anche come un *corso di eventi*. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli *atteggiamenti proposizionali* di qualcuno che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, eccetera.[36]

Un "mondo possibile", inoltre, è un «costrutto culturale»:[37] gli individui che lo abitano sono una combinazione di proprietà che il mondo narrativo prende a prestito dal mondo "reale". Allo stesso tempo anche il mondo "reale" è un costrutto culturale se si vuole essere in grado di paragonarlo a un mondo "possibile". In questo modo si vengono a costruire dei mondi di "riferimento", ideologici, costruiti a partire dall'enciclopedia che una persona possiede.

Gli individui di un mondo testuale sono caratterizzati da alcune proprietà "necessarie". L'essenzialità di queste proprietà è determinata dal *topic* che, in questo modo, stabilisce la struttura minima del mondo in discussione. Si tratta di una prospettiva, un profilo, ma è quanto basta per l'interpretazione di una data porzione testuale.

Esistono diversi tipi di mondi possibili all'interno di una *fabula* e diverse relazioni di accessibilità fra essi e un mondo di riferimento, ma questa non è la sede dove entrare nello specifico di queste distinzioni per le quali rimandiamo al testo di Eco.[38]

I.1.5 Strutture attanziali e ideologiche

Dopo aver attualizzato le strutture narrative e mentre formula previsioni sugli stati

[36] Ivi, p. 128.
[37] Ivi, p. 130.
[38] Per approfondire si veda U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, cit., pp. 154-173, in cui si procede a fornire la definizione dei diversi "mondi possibili" presenti all'interno di una *fabula*.

della *fabula*, il lettore può avanzare ipotesi circa ruoli attoriali, funzioni narrative, opposizioni attanziali. È difficile però stabilire in quale fase della cooperazione il Lettore Modello sia invitato a identificare la struttura attanziale del testo. Far emergere l'intelaiatura profonda di un testo è importante per decidere cosa considerare rilevante e cosa no, ma è un'operazione che avviene solo a una fase avanzata e reiterata di lettura.

La struttura ideologica di un testo è strettamente connessa a quella attanziale poiché si manifesta quando «connotazioni assiologiche vengono associate a ruoli attanziali iscritti nel testo. È quando una impalcatura attanziale viene investita di giudizi di valore, e i ruoli veicolano opposizioni assiologiche come Buono *vs* Cattivo, Vero *vs* Falso (o anche Vita *vs* Morte o Natura *vs* Cultura) che il testo esibisce in filigrana la sua ideologia».[39] La competenza ideologica del Lettore Modello dirige la scelta dell'"impalcatura attanziale" e delle opposizioni ideologiche. Questa competenza può essere prevista dal testo, ma, a volte, il lettore agisce con libertà e fa emergere dal testo qualcosa che il testo portava, ma di cui l'autore non era consapevole. In casi come questo si deve distinguere fra "interpretazione" e "uso" di un testo.

Per "interpretazione" Eco intende «l'attualizzazione semantica di quanto il testo quale strategia vuole dire attraverso la cooperazione del proprio Lettore Modello».[40] Mentre rilevare tendenze inconsce, psicologiche, psichiche o psicoanalitiche dell'autore del testo a fini documentari pertiene a quello che Eco definisce "uso" di un testo. A questi due modi di guardare al testo corrispondono due diversi approcci critici. La critica che Eco connota come "eccellente" è quella che racconta e mette in atto le modalità di cooperazione testuale previste dall'autore e che aiuta in questo processo anche quei lettori che a volte non ci

[39] Ivi, p. 176.
[40] Ivi, p. 179.

riescono.[41]

I.2. Sei passeggiate nei boschi narrativi

Una quindicina di anni dopo la pubblicazione di *Lector in fabula*, Umberto Eco si reca negli Stati Uniti a tenere le prestigiose Norton Lectures presso la Harvard University. Le sei lezioni, tenutesi durante l'anno accademico 1992-1993, riprendono e spingono ulteriormente avanti le riflessioni e le ricerche sul ruolo del lettore all'interno di un testo.

Vale la pena soffermarsi sul titolo scelto da Eco perché, come già era stato per *Lector in fabula*, racchiude una dichiarazione d'intenti.

Il "bosco", per Eco, è una metafora per il testo narrativo all'interno del quale si muove il lettore. Ad ogni passo del suo incedere, il lettore si trova davanti a sentieri che si biforcano e deve scegliere da che parte andare. La scelta non è semplice perché talvolta il lettore si sente guidato dal narratore, altre volte il narratore vuole appositamente confonderlo e portarlo a compiere scelte sbagliate. Il lettore perciò deve ponderare la sua libertà di scelta e cercare di incanalare le sue energie verso «scelte ragionevoli».[42] Il concetto di scelte ragionevoli richiama le nozioni di Lettore Modello e Autore Modello, a cui Eco ha dedicato ampio spazio in *Lector in fabula*, e che qui sviluppa ulteriormente.

Il Lettore Modello non è il lettore empirico. Il lettore empirico è ciascuno di noi quando compie l'azione fisica di leggere un testo. Il lettore empirico usa il testo come contenitore delle passioni che si porta dentro nel momento della lettura o che vengono suscitate dalla lettura stessa. Il Lettore Modello, invece, è previsto e creato dal testo, è colui che sa stare alle regole del gioco del testo. È simile al Lettore Implicito di Iser, ma con delle

[41] Ivi p. 183.
[42] U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi.*, cit., p. 10.

differenze: il Lettore Implicito di Iser crea un punto di vista privilegiato sul testo e in tal modo ne costituisce il significato, il Lettore Modello di Eco nasce nel e col testo, e gode di tanta libertà quanta il testo gliene concede.[43]

Il Lettore Modello è costruito dall'Autore Modello, all'interno del testo, attraverso una serie di istruzioni impartitegli. L'Autore Modello è colui che comunemente viene chiamato "stile", è la voce che parla al lettore, si manifesta come strategia narrativa. Autore e Lettore Modello, in realtà, si costruiscono a vicenda, sono due «immagini che si definiscono reciprocamente solo nel corso e alla fine della lettura».[44] Un soggetto che scrive, in fondo, necessita di un lettore che legga e che sia disposto a continuare il suo gioco.

Individuare l'Autore Modello, però, non è sempre così semplice: a volte riconoscerlo è immediato, altre volte è più complicato. A dimostrazione di questo, riprendiamo degli esempi citati da Eco.

In *My Gun is Quick* di Mickey Spillane l'Autore Modello si mostra da subito, parlando direttamente al lettore in modo esplicito e spudorato, indicandogli le emozioni che dovrà provare nel caso il libro non riuscisse a comunicargliele:

> Quando sedete a casa vostra, sprofondati confortevolmente in una poltrona davanti al camino, vi siete mai domandati che cosa accade fuori? Probabilmente no. Voi prendete un libro, e leggete di questo e di quello, e vi fate eccitare per procura da persone e fatti irreali… […] Ma ricordatevi: fuori di qui accadono davvero le cose. […] Dovete essere svelti, e bravi, o sarete divorati… Dovrete essere svelti. E bravi. O vi faranno

[43] Wolfgang Iser, nel suo testo *L'atto della lettura*, si chiede quale sia il tipo di lettore da considerare per capire gli effetti causati e le risposte tratte dalle opere letterarie. Ne deduce che questo tipo di lettore non dev'essere necessariamente predeterminato nelle sue caratteristiche e nella sua condizione storica. Iser chiama questa entità "Lettore Implicito" definendolo come colui che «include tutte quelle predisposizioni necessarie all'opera letteraria per esercitare i suoi effetti – predisposizioni progettate non mediante una realtà empirica esterna, ma mediante il testo stesso. […] Il concetto di lettore implicito designa una rete di strutture di risposta-invito, che spinge il lettore ad afferrare il testo.» (WOLFGANG ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica.*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 73-79). Quindi il Lettore Implicito costituisce una posizione stabile, un punto fermo in cui si colloca il lettore e da cui il lettore può comporre il significato del testo.
[44] Ivi, p. 30.

fuori.[45]

Diversamente, nel *Gordon Pym* di Edgar Allan Poe l'Autore Modello confonde i vari supposti autori empirici con lo scopo di disorientare il lettore[46].

Dopo avere ripreso i concetti di Autore e Lettore Modello e averli ridefiniti, lo scrittore piemontese si sofferma ulteriormente sul secondo termine suggerendo la distinzione tra "lettore modello di primo livello" e "lettore modello di secondo livello".[47] Esistono, infatti, due modi per passeggiare all'interno di un bosco: ci si muove per tentare una o molte strade, oppure ci si muove per capire come è fatto il bosco e perché alcuni sentieri siano percorribili e altri no. Similmente esistono due modalità per attraversare un 'bosco' narrativo. Il testo si rivolge:

> anzitutto a un lettore modello di primo livello, che desidera sapere (e giustamente) come la storia vada a finire (se Achab riuscirà a catturare la balena, se Leopold Bloom incontrerà Stephen Dedalus dopo averlo incrociato casualmente alcune volte nel corso del 16 giugno 1904). Ma il testo si rivolge anche a un lettore modello di secondo livello, il quale si chiede quale tipo di lettore quel racconto gli chiedesse di diventare, e vuole scoprire come proceda l'autore modello che lo sta istruendo passo per

[45] Ivi, p. 22. Citazione tratta da MICKEY SPILLANE, *My Gun is Quick*, New York, Dutton, 1950, p. 5.
[46] Due puntate delle avventure di Gordon Pym erano state pubblicate nel 1837 sul *Southern Literary Messenger*. Il testo iniziava con "Mi chiamo Arthur Gordon Pym", dunque metteva in scena un narratore di prima persona, ma quel testo appariva sotto il nome di Poe come autore empirico. Nel 1838 l'intera vicenda è pubblicata in volume, senza nome dell'autore, ma con una Prefazione firmata da A. G. Pym che presenta quelle avventure come una storia realmente accaduta: siamo di fronte a un Mr Pym autore empirico e narratore di una storia vera. Mr Poe scompare nel fondo, diventando una sorta di personaggio della vicenda. Ma alla fine della storia, dove essa si interrompe, appare una nota che spiega che gli ultimi capitoli sono andati perduti in seguito alla "morte recente, improvvisa e tragica del signor Pym". Nella stessa nota, non firmata, si parla anche di Mr Poe come di un primo curatore del testo. A questo punto il lettore è spinto a pensare che Pym fosse un personaggio fittizio e che il testo sia dovuto a un terzo, e anonimo, autore empirico. Inoltre ci si chiede se Mr Poe sia una persona reale o un personaggio fittizio anche lui. Ultimo dettaglio da considerare. Mr Pym inizia la sua storia dicendo "Mi chiamo Arthur Gordon Pym" che sembra richiamare un altro testo di Mr Poe in cui veniva parodiato un testo di Morris Matson il quale iniziava con "Mi chiamo Paul Ulric". È comprensibile allora che il lettore inizi a sospettare che l'autore empirico sia il signor Poe che aveva inventato un personaggio romanzescamente dato come reale, il signor X, che parla di una persona falsamente reale, il signor Pym, che a propria volta agisce come il narratore di una storia romanzesca. (cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi.*, cit., pp. 23-26).
[47] Ivi, p. 33.

passo.[48]

Al lettore di primo livello, che desidera sapere come si conclude una storia, basta leggere una volta. Quello invece di secondo livello, che vuole individuare l'Autore Modello, è costretto a rileggere il testo più e più volte. Quando il lettore di secondo livello avrà individuato l'Autore Modello, diventerà un lettore modello a pieno titolo.

Anche in questo caso Eco fa degli esempi. In *The Murder of Roger Ackroyd* di Agatha Christie, la voce dell'Autore Modello si appella in modo esplicito al lettore di secondo livello e lo invita a rileggere i capitoli iniziali di cui cita nuovamente alcune frasi, aiutandolo così a comprendere le strategie messe in atto.

Diversamente in *Sylvie* di Nerval (testo assai caro a Eco), l'Autore Modello è molto meno esplicito. Per diventare lettori modello di secondo grado, in questo caso, bisogna ricostruire la sequenza temporale degli eventi, capire come Nerval induca il lettore a perderla, e arrivare a intuire la presenza dell'Autore Modello dietro il ritmo creato dalla continua alternanza di analessi e prolessi.

Diventare lettori modello di secondo livello significa, allora, comprendere la strategia attuata dall'Autore Modello per costruire il suo Lettore Modello, capire cosa l'autore stia chiedendo al lettore di fare e farlo.

I.2.1. L'arte dell'indugio

Uno degli obiettivi che si pone un autore attraverso la sua strategia è quello di imporre al lettore un preciso ritmo di lettura. All'interno di un racconto il tempo «appare tre volte: come tempo della *fabula*, tempo del discorso e tempo della lettura».[49] In base al modo in cui

[48] *Ibidem.*
[49] Ivi, p. 66.

questi tempi si intrecciano, si creano ritmi diversi di lettura. Quando il tempo della *fabula* e quello del discorso all'incirca coincidono, si ha un esempio di quel tempo narrativo definito "scena" da Chatman: le azioni sono presentate con un ritmo serrato e al lettore non viene lasciato tempo di prendere fiato. Se invece si vuole creare un effetto di rallentamento, di *stretching* (una definizione sempre di Chatman che, in italiano, è stata tradotta con il termine "estensione" e che al cinema corrisponde alla tecnica dello *slow motion*) il tempo del discorso deve essere dilatato rispetto a quello della *fabula*.[50]

Questo secondo tipo di effetto è spesso ricercato dall'autore di un testo «affinché il lettore acquisisca quel ritmo che l'autore giudica necessario al godimento del suo testo».[51] Il rallentamento del tempo di lettura si ottiene attraverso tecniche di indugio e dilatazione del tempo della *fabula*, come i "segnali di suspence" di cui Eco aveva già parlato in *Lector in fabula* (abbondanza di descrizioni di cose, persone, paesaggi; introduzione di un cospicuo numero di dettagli). Queste strategie sono utilizzate dall'autore per creare sospensione, attesa e, in questo modo, per indurre il lettore a compiere "passeggiate inferenziali" durante le quali attivare processi previsionali. L'attività di previsione per il lettore è fondamentale al fine di immedesimarsi nei personaggi della vicenda e appassionarsi alle loro vicissitudini.

Un esempio magistrale di indugio, richiamato da Eco, è l'incontro fra don Abbondio e i bravi ne *I Promessi Sposi*. Il pavido curato di campagna sta tornando a casa e, sulla strada del ritorno, poco più avanti di lui, vede due bravi che sembrano aspettare qualcuno. Prima di sapere se i bravi stiano attendendo don Abbondio e che cosa essi vogliano da lui, Manzoni impiega alcune pagine, ricche di dettagli storici, per spiegare chi fossero a quel tempo i bravi. Poi rimette in scena don Abbondio, ma indugia ancora. L'indugio stimola una passeggiata inferenziale. Come il protagonista di questa vicenda, anche il lettore «si infila due dita nel

[50] Cfr. U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 68-70.
[51] Ivi, p. 74.

collare, ma non per guardare indietro, bensì per guardare avanti, allo sviluppo della vicenda: viene invitato a chiedersi che cosa possano volere due bravi da quell'uomo tranquillo e innocuo».[52]

Architettare indugi può servire anche per altri motivi, come ad esempio creare un «tempo dello spasimo» [53] prima di un epilogo drammatico. Questo tempo serve, contemporaneamente, «a catturare l'attenzione dello spettatore ingenuo di primo livello, ma anche a stimolare il godimento estetico dello spettatore di secondo livello».[54] Ancora, gli indugi su ciò che è superfluo possono aiutare il lettore a identificarsi con il personaggio e possono essere fonte di piacere (Eco si riferisce alla «funzione erotica della *delectatio amorosa*»);[55] nel caso della *Bibbia*, i rallentamenti del testo dovuti a descrizioni di vesti, palazzi, profumi, gioielli sono da interpretarsi come allegorie o simboli. Infine, la dilatazione del tempo del discorso e della lettura rispetto a quello della *fabula* può essere utile per rendere l'idea dello spazio.[56]

I.2.2. La relazione fra mondo reale e mondo narrativo

Quando un lettore legge un testo deve stringere con l'autore un «patto finzionale»,[57] ovvero accettare di sospendere la propria incredulità rispetto a ciò che gli viene raccontato e credere al mondo che gli si presenta davanti.

Un mondo narrativo, però, ha come termine di confronto sempre il mondo reale;

[52] Ivi, p. 66.
[53] Ivi, p. 80.
[54] Ivi, p. 81.
[55] Ivi, p. 84.
[56] Anche in questo caso Eco cita come esempio l'inizio de *I Promessi Sposi* dove si passa da una descrizione geografica del paesaggio dall'alto a una descrizione via via sempre più topografica e storica sino alla focalizzazione su don Abbondio. La descrizione di Manzoni inizia assumendo il punto di vista di Dio per poi assumere a poco a poco il punto di vista dell'uomo (U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pp. 87-90).
[57] Ivi, p. 91.

anche l'assurdità che contraddistingue certi mondi narrativi (ad esempio *La metamorfosi* di Kafka) sussiste grazie al confronto con il mondo della realtà.[58] Il lettore suppone che tutto ciò che non è descritto esplicitamente come diverso dal mondo reale risponda alle leggi della realtà. Inoltre il lettore fa finta di considerare come vere le nozioni finzionali provviste dall'autore. A colui che l'autore considera come suo Lettore Modello, perciò, è richiesto di stringere un "patto" considerevole:

> Non solo l'autore chiede al lettore modello di collaborare sulla base della sua competenza del mondo reale, non solo gli provvede quella competenza quando non ce l'ha, non solo gli chiede di far finta di conoscere cose, sul mondo reale, che il lettore non conosce, ma addirittura lo induce a credere che dovrebbe far finta di conoscere delle cose che invece nel mondo reale non esistono.[59]

È fondamentale, inoltre, ma allo stesso tempo difficile, stabilire il formato dell'Enciclopedia richiesta al Lettore Modello. Scoprirlo significa comprendere la strategia dell'Autore Modello. Quando un lettore comprende che dietro la forma apparentemente casuale di un testo c'è una strategia formatrice di un autore, quel lettore è diventato il Lettore Modello che l'Autore Modello auspicava di incontrare; addirittura, Eco sostiene che quel lettore, per diventare un buon lettore, è diventato anche un buon autore. Si tratta di un caso estremo, ma che esprime benissimo «il nesso inscindibile, la dialettica tra autore e lettore modello che si deve realizzare in ogni atto di lettura».[60]

Ad ogni modo, quale che sia il formato dell'Enciclopedia richiesto dall'autore, è pur sempre un formato ridotto rispetto a quello sconfinato del mondo della realtà. I mondi narrativi hanno confini più definiti e questo ci permette di stare maggiormente a nostro agio.

[58] Ivi, pp. 95-96.
[59] Ivi, p. 117.
[60] Ivi, p. 142.

Anche perché, da sempre, l'uomo cerca di comprendere se esistano delle regole, delle leggi che governano il labirinto nel quale vive ogni giorno, se esista una «divinità Narratore»,[61] un messaggio da decodificare. È per questo motivo che piacciono i gialli: «perché pongono la stessa domanda che si pongono le filosofie e le religioni: Chi è stato? Chi è il responsabile di tutto questo?».[62] La risposta non è univoca e la nozione di verità ci pare sempre messa in discussione nel mondo della realtà, ciò che invece non accade all'interno di un mondo finzionale perché sappiamo che quest'ultimo è l'opera di una mente autoriale che l'ha pensato, l'ha progettato ed è, allo stesso tempo, «l'insieme di istruzioni per la lettura».[63]

Non tutti i mondi narrativi, però, sono così piccoli e confortevoli; autori come Dante, Shakespeare, Nerval, Joyce hanno tentato di costruire opere complesse come la vita (Eco denomina "opere aperte"[64] quelle opere letterarie che vogliono apparire ambigue come la vita stessa). Ma, poiché la finzione narrativa sembra essere sempre più confortevole della realtà, è attitudine costante comporre la vita come un racconto. Dare una struttura narrativa a ciò che accade, è un meccanismo naturale che attiviamo quando ascoltiamo di fatti accaduti a qualcuno in un luogo e in un tempo determinati. La "grammatica dei casi" dichiara che noi «comprendiamo una frase perché siamo abituati a pensare una storia elementare a cui l'asserto si riferisce, anche quando si sta parlando di individui o generi naturali».[65] Anche lo psicologo Jerome Bruner – citato sempre da Eco – «assume che il nostro modo normale di render conto dell'esperienza quotidiana prende la forma di una storia, e lo stesso accade per

[61] Ivi, p. 141.
[62] Ivi, p. 142. In questo frangente Eco si rifà a una riflessione che si trova nelle *Postille a "Il Nome della Rosa"* (si veda U. ECO, *Il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 2004[49], p. 524).
[63] Ivi, p. 143.
[64] Per la definizione di "opera aperta" si veda sopra, al paragrafo I.1.1., dove si tratta anche della distinzione tra "opera aperta" e "opera chiusa".
[65] Eco cita la *Grammatica delle motivazioni umane* di Kenneth Burke; il filosofo fu fra i pionieri di quella che oggi si chiama "grammatica dei casi" secondo «la quale la nostra comprensione di un dato termine in un dato contesto assume la forma di uno schema di istruzioni che considera un Agente, un Contro-agente, uno Scopo, e così via» (U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi,* cit., p. 160).

la Storia come *historia rerum gestarum*».[66] Avviene così una continua irruzione di ciò che è finzione in ciò che è realtà con effetti che possono essere gradevoli e talvolta simpatici (tale è il caso di lettori appassionati che ripercorrono le vie di una città attraversate dal protagonista di un romanzo amato), ma anche drammatici (ad esempio la vicenda antisemita raccontata con precisione da Eco).[67] È difficile trovare delle strategie per evitare che episodi come quello antisemita possano riaccadere, ma di certo «riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri».[68]

Ad ogni modo, non smetteremo di rimanere affascinati dalla finzione narrativa perché in essa riconosciamo la stessa funzione del gioco:

> […] i bambini giocano, con bambole, cavallucci di legno o aquiloni, per familiarizzarsi con le leggi fisiche e con le azioni che un giorno dovranno compiere sul serio. Parimenti, leggere racconti significa fare un gioco attraverso il quale si impara a dar senso all'immensità delle cose che sono accadute e accadono e accadranno nel mondo reale. Leggendo romanzi sfuggiamo all'angoscia che ci coglie quando cerchiamo di dire qualcosa di vero sul mondo reale. Questa è la funzione terapeutica della narrativa e la ragione per cui gli uomini, dagli inizi dell'umanità, raccontano storie. Che è poi la funzione dei miti: dar forma al disordine dell'esperienza.[69]

Per queste ragioni e per il fatto che in esse «cerchiamo una formula che dia senso alla nostra vita»,[70] non smetteremo di leggere opere di finzione.

[66] Ivi, p. 161.
[67] Ivi, pp. 164-172.
[68] Ivi, p. 173.
[69] Ivi, p. 107.
[70] Ivi, p. 173.

CAPITOLO SECONDO

IL LETTORE NEL TESTO LETTERARIO

Si prendono ora in considerazione i meccanismi testuali che attivano la partecipazione del lettore. Per fare questo ci si serve degli studi e delle ricerche operate in questo settore da Hermann Grosser e Seymour Chatman.

Si è già sottolineata l'importanza del fatto che il lettore accetti come se fosse vera, o prenda addirittura per vera, la storia che sta leggendo. Il "patto narrativo" che si instaura fra lettore e storia è fondamentale perché la lettura abbia senso. Da questo "patto" scaturiscono diversi tipi di lettura perché ogni lettore coopera in modo personale alla costruzione del significato di un testo. Come Grosser osserva, citando Gerald Prince:

> Ogni lettore contribuisce in modo significativo alla sua lettura di qualsiasi testo. Per prima cosa, e parlando in termini molto generali, egli deve essere in grado di percepire visivamente i simboli presentati; deve avere la capacità di mettere in serbo le informazioni, di richiamarle alla mente e modificarle se necessario; e deve essere in grado di fare deduzioni e trarre conclusioni. Non di minore importanza sarà la sua capacità di fare determinate supposizioni fondamentali circa il complesso dei simboli che sta decifrando. […] Deve, infine, sostenere la lettura con vari tipi di conoscenze e strategie interpretative.[1]

[1] HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985, pp. 20-21.

Un testo perciò è sottoposto di continuo a letture differenti e, per quanto sia difficile categorizzare in un contesto del genere, Grosser ha tentato di proporre una classificazione delle diverse letture possibili. La "lettura ingenua" è quella di un lettore che si immedesima completamente con la storia e con i personaggi, scambia per vera la storia che sta leggendo, per cui alla fine del libro si chiede per davvero cosa sia successo ai personaggi. Si tratta ovviamente di un «errore di prospettiva»:[2] il lettore in questo caso non si rende conto che gli avvenimenti e i personaggi di un'opera narrativa hanno un'esistenza limitata. Diversamente la "lettura disponibile" è quella di un lettore consapevole della natura (parziale o totale) fittizia di un testo narrativo, disposto a una momentanea sospensione della sua incredulità, ad accettare la storia come se fosse vera e le sue regole del gioco. In questo modo il lettore si immedesima nella storia provando le emozioni che il testo e l'autore vogliono suscitare (la capacità di identificazione nella vicenda dei personaggi risponde alle funzioni di evasione e catarsi della lettura che sono fra le principali funzioni ricercate dalla letteratura). La "lettura critica", infine, non prevede immedesimazione del lettore nella storia che sta leggendo; si tratta di una lettura seconda, specialistica, che si propone di criticare e interpretare un testo.

II.1. La comunicazione letteraria e gli enigmi di un testo

La letteratura è da considerarsi come una forma di comunicazione e, in quanto tale, è anch'essa formata da quei fattori costitutivi di ogni atto di comunicazione verbale, schematizzati da Jakobson così: mittente, messaggio, destinatario, contesto, codice, contatto. In letteratura il mittente è l'autore (o scrittore) dell'opera mentre il destinatario è il pubblico

[2] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 22.

(o lettore); il messaggio è il testo letterario e il codice è costituito dalla lingua letteraria di una determinata epoca e l'insieme di convenzioni, regole compositive e norme storicamente attestate. Il lettore deve poi saper situare l'opera all'interno del contesto storico-culturale adeguato e rispetto alla tradizione che l'ha influenzata.

All'interno di questa comunicazione particolare l'autore attiva diverse strategie per catturare l'attenzione del lettore. Una volta stabilito il pubblico al quale vuole rivolgersi e il genere dentro al quale inserire la sua opera, l'autore può anche stabilire il numero delle attese che nel corso del libro vuole creare (e per fare questo l'autore può anche ispirarsi al repertorio offerto dalla tradizione). Così, il racconto diventa per il lettore un «enigma da risolvere».[3]

Gli enigmi in un testo sono «tutti quei dati testuali che inducono con particolare forza il lettore a porsi delle domande (pertinenti) circa il senso della storia».[4] Le domande che vengono stimolate nella mente del lettore possono riguardare l'intreccio, la psicologia e la personalità dei personaggi, le motivazioni del loro agire, i codici culturali e simbolici presenti nel testo, le intenzioni dell'autore, i significati complessivi del racconto. In base al modo in cui avviene lo scioglimento degli enigmi si hanno opere di tipo diverso. Ci sono opere in cui il nucleo degli enigmi relativi all'intreccio della storia sono sciolti nel finale, altre in cui un cospicuo numero di enigmi resta irrisolto e il lettore prova un senso di frustrazione di fronte alla constatazione amara che le sue domande e le sue attese non troveranno soluzione. La maggior parte delle opere «complesse»[5] (ovvero quelle opere che non hanno come unico fine l'intrattenimento) risolvono tutti gli enigmi a un certo livello e ne lasciano insoluti molti altri (ad esempio una storia può sciogliere gli enigmi relativi all'intreccio, ma lasciarne di aperti rispetto alle motivazioni dell'agire di certi personaggi).

[3] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 28.
[4] *Ibidem.*
[5] Ivi, p. 30.

La quantità e la qualità delle domande che il lettore si pone durante la lettura dipendono in larga parte dalle tecniche di organizzazione e di composizione di un'opera. Un passo può essere più o meno enigmatico in base alle scelte contenutistiche, tecnico-narrative, linguistiche, stilistiche, retoriche attuate dall'autore.

L'enigma può essere formulato in modo esplicito dall'autore attraverso delle frasi interrogative che il lettore fa proprie oppure può essere meno dichiarato facendo solo delle allusioni a eventi che accadranno in futuro. Anche le situazioni narrative possono creare contesti più o meno enigmatici, come ad esempio fa notare Grosser: una passeggiata in campagna in una giornata di sole è di certo una situazione meno enigmatica rispetto a una passeggiata notturna in un cimitero. Possono aiutare a creare effetti di maggiore o minore enigmaticità anche le scelte linguistiche e stilistiche di un passo: strutture ampie e solenni creano un effetto di calma e di rallentamento, mentre frasi brevi e concitate producono un'accelerazione nel ritmo della lettura e hanno come risultato un maggiore coinvolgimento emotivo da parte del lettore.

II.2. Suspense e sorpresa

Due procedimenti fondamentali per creare enigmi nella narrativa d'intreccio sono la suspense e la sorpresa.

Si ha «suspense» quando un lettore disponibile si immedesima con la sorte dei personaggi della storia e, grazie agli indizi disseminati dall'autore, è in grado di prevedere cosa stia per accadere. La suspense si può definire come «lo stato di sospensione emotiva provata dal lettore disponibile»[6] in relazione a determinate circostanze della storia. Alcune

[6] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 33.

situazioni che producono suspense sono:

> - il lettore sa che al personaggio sta per accadere un evento tragico (ma il personaggio ne è inconsapevole;
> - il lettore sa che sta per accadere un evento positivo (ma il personaggio ne è inconsapevole);
> - il lettore intuisce che qualcosa (di negativo, positivo o incerto) sta per accadere, ma non sa che cosa.[7]

Si nota che è importante che l'incertezza provata dal lettore sia parziale affinché egli provi quella «curiosa mescolanza di dolore e piacere»[8] che procura la suspense.

Hitchcock, regista cinematografico che ha basato la sua intera carriera su questo effetto, dichiara:

> È possibile costruire una tensione quasi insopportabile, in una commedia o in un film, in cui il pubblico sa fin dall'inizio, e fin dall'inizio tutti vogliono gridare ai personaggi dell'intreccio "Guardati dal tale, è un assassino!". In questo caso si ha una vera tensione e un desiderio irresistibile di sapere quello che accade, e non un gruppo di personaggi impiegati in un problema di scacchi umani. Per questa ragione io credo sia bene dare al pubblico tutti i fatti il più presto possibile.[9]

Non è detto, però, che le anticipazioni creino sempre suspense. Alcune narrazioni possono anticipare degli eventi, ma non creare suspense (ad esempio se non si profilano pericoli per l'eroe).

La sorpresa invece si ottiene quando si realizza un evento imprevisto, non anticipato dall'autore. Suspense e sorpresa possono essere entrambe presenti in un testo, spesso si

---

[7] Ivi, p. 34.
[8] SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, traduzione di Elisabetta Grazioli, Milano, Saggiatore, 2003[2], p. 41 (*Story and Discourse*, Cornell University Press, London 1978), p. 58.
[9] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 59.

alternano e sono complementari.

La sorpresa è per sua natura immediata, mentre la suspense è tanto maggiore quanto più è dilatata. Per ottenere questo effetto l'autore ricorre ad elementi ritardanti come le digressioni, la ripresa di una vicenda parallela, il rinvio alla puntata successiva.

II.3. La voce narrante

Come un'opera letteraria si inserisce in un circuito narrativo i cui elementi fondamentali sono l'autore, il testo e il pubblico (o lettore), così anche all'interno di un testo è possibile riconoscere una sorta di «circuito comunicativo immaginario».[10] Lo schema proposto da Seymour Chatman è il seguente:

> Autore reale → [Autore implicito → (Narratore) → (Narratario) → Lettore implicito] → Lettore reale[11]

L'"Autore reale" rappresenta la persona storica dello scrittore; l'"Autore implicito" invece è l'idea dell'autore che il lettore elabora a partire dalle informazioni presenti nel testo; il "Narratore" è colui che racconta la storia (in prima o terza persona); il "Narratario" è un personaggio che può comparire nel testo come destinatario del narratore; il "Lettore implicito" indica il pubblico ideale tratteggiato da determinate scelte linguistiche, stilistiche, contenutistiche; il "Lettore reale" è il lettore effettivo dell'opera.

Per quanto riguarda i narratori se ne possono avere di due tipi. Il "narratore esterno" racconta una storia a cui è estraneo, il "narratore interno" racconta la propria storia (narratore interno protagonista) o una storia a cui ha assistito in prima persona (narratore interno

[10] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 42.
[11] *Ibidem.*

testimone). Una storia raccontata da un narratore interno protagonista o da un narratore interno testimone farà scaturire nel lettore un grado maggiore di coinvolgimento emotivo rispetto a una storia raccontata da un narratore esterno.

Esistono casi in cui il narratore e l'autore implicito si confondono, in cui la voce che narra afferma che ciò che si racconta dentro al testo equivale a ciò che sta fuori dal testo. Il lettore "ingenuo" in queste circostanze rafforza il patto narrativo, scambia per vera a tutti gli effetti una storia che è soltanto verosimile e si convince che la voce narrante appartenga all'autore stesso. Questo espediente spesso viene utilizzato sapientemente dall'autore per aumentare «l'effetto di realtà sul lettore»,[12] e per creare un effetto di sorpresa nel caso in cui le aspettative vengano disilluse. Invece durante una lettura consapevole si deve prestare attenzione a non scadere in facili equazioni di questo tipo.

II.4. Punti di vista e focalizzazioni

Iniziare un discorso sul punto di vista in narrativa pone innanzitutto la necessità di stabilire la differenza che intercorre fra "voce" e "punto di vista". Si considerino i seguenti enunciati:

a) il lago lambiva il bosco

b) Giorgio vide che il lago lambiva il bosco

In entrambi i casi la voce è la stessa, quella di un narratore esterno mentre il punto di vista cambia: nella prima frase è quello di un personaggio non ben definito (convenzionalmente quello di un narratore esterno), nella seconda frase è il punto di vista di Giorgio. Dunque punto di vista e voce non appartengono necessariamente sempre alla stessa persona. La voce

[12] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 55.

riguarda chi parla, chi racconta all'interno della storia; il punto di vista, invece, interessa la persona che, all'interno della storia, vede, pensa, giudica. Il punto di vista, rispetto alla voce, muta più spesso.

Genette definisce «focalizzazione»[13] l'utilizzo di un particolare punto di vista all'interno di una vicenda narrata e, in base al punto di vista attuato, distingue tre diversi tipi di racconto:

II.4.1. Racconto non focalizzato

In questo tipo di racconto il punto di vista appartiene a un narratore che vede tutto e conosce ogni cosa, sa più dei singoli personaggi; è quello che viene definito un "narratore onnisciente", cioè un narratore che si muove liberamente nel tempo, nello spazio e nelle coscienze dei personaggi. Se il narratore onnisciente è esterno si possono verificare diversi tipi di situazioni narrative che provocano altrettanti effetti differenti per il lettore.

> Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascia l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.[14]

> Per dir la verità, [don Abbondio] non aveva gran fatto pensato agli obblighi e ai nobili fini del ministero al quale si dedicava: procacciarsi di che vivere con qualche agio, e mettersi in una classe riverita e forte, gli eran sembrate due ragioni più che sufficienti per una tale scelta.[15]

[13] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 83.
[14] Ivi, p. 85.
[15] Ivi, p. 86.

Quando il lettore legge due frammenti come questi percepisce che il punto di vista da cui il narratore osserva e descrive il paesaggio, da cui svela quello che il personaggio di don Abbondio prova e che lo stesso, da solo, non riuscirebbe a rivelare a se stesso, è sovrapersonale, estraneo alla vicenda. Di conseguenza il lettore segue il percorso di ogni personaggio e tende a immedesimarsi con ciascuno di essi salvo poi dirigere la sua preferenza per quelli verso i quali vertono anche i commenti positivi del narratore.

Il narratore esterno onnisciente può anche anticipare – mantenendo un certo grado di ambiguità – degli eventi non ancora accaduti, stimolando così la curiosità del lettore.

Se il narratore onnisciente è interno significa che è protagonista o testimone della vicenda raccontata, ma allo stesso tempo conosce i pensieri e le azioni di personaggi diversi da lui. Secondo la logica degli eventi, egli non dovrebbe conoscere i pensieri degli altri personaggi, ma trovandosi nel mondo della finzione e avendo accettato il patto narrativo, il lettore accoglie anche queste convenzioni.

II.4.2. Racconto a focalizzazione interna

Nel racconto a focalizzazione interna, il narratore assume il punto di vista di un personaggio. Anche in questa occasione Genette distingue tre sottogruppi: la focalizzazione interna fissa (se il punto di vista adottato è quello di un solo personaggio); la focalizzazione interna variabile (se i punti di vista adottati sono quelli di più personaggi in successione) e la focalizzazione interna multipla (se i punti di vista adottati sono di più personaggi contemporaneamente o molteplici per uno stesso evento).

Quando il narratore adotta il punto di vista di un personaggio (soprattutto se questo personaggio è il protagonista o testimone diretto della vicenda), permette al lettore di

immedesimarsi maggiormente nella storia raccontata. Il lettore vive le emozioni del personaggio e questo aumenta il suo livello di suspense. Lo stesso accade anche guardando un film o assistendo a uno spettacolo teatrale in cui la narrazione avvenga da parte di un narratore in prima persona.

> Così detto, [il Griso] uscì, raccostando l'uscio.
>
> Don Rodrigo, tornato sotto, l'accompagnava con l'immaginazione alla casa del Chiodo, contava i passi, calcolava il tempo. Ogni tanto ritornava a guardare il suo bubbone; ma voltava subito la testa dall'altra parte, con ribrezzo. Dopo qualche tempo, cominciò a stare in orecchi, per sentire se il chirurgo arrivava: e quello sforzo d'attenzione sospendeva il sentimento del male, e teneva in sesto i suoi pensieri. Tutt'a un tratto, sente uno squillo lontano, ma che gli par che venga dalle stanze, non dalla strada. Sta attento; lo sente più forte, più ripetuto, e insieme uno stropiccìo di piedi: un orrendo sospetto gli passa per la mente. Si rizza a sedere, e si mette ancor più attento; sente un rumor cupo nella stanza vicina, come d'un peso che venga messo giù con riguardo; butta le gambe fuori del letto, come per alzarsi, guarda all'uscio, lo vede aprirsi, vede presentarsi e venire avanti due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti, in una parola; vede mezza la faccia del Griso che, nascosto dietro un battente socchiuso, riman lì a spiare.[16]

Nell'esempio sopra riportato il lettore assiste alla scena dal punto di vista di don Rodrigo, condivide ciò che egli prova: ansia, timore, dubbio, fino alla tragica certezza. Le strutture sintattiche usate (ritmo spezzato, pause, ripetizioni) e le percezioni progressive collaborano alla realizzazione dell'effetto desiderato: una concitazione crescente che crea suspense.

Il genere poliziesco ricorre di frequente al punto di vista di un personaggio della storia, di solito quello dell'investigatore, ottenendo un effetto di sospensione e di coinvolgimento intellettuale perché «il lettore viene messo al corrente delle ipotesi e delle deduzioni

[16] Ivi, pp. 90-91.

compiute dall'investigatore, rimanendo all'oscuro dell'esatta dinamica del delitto, del movente sino a che questi fatti non saranno chiari al personaggio di cui si adotta il punto di vista».[17] Se il punto di vista adottato è, invece, quello dell'aiutante dell'investigatore si possono ottenere effetti di sorpresa «quando l'aiutante viene messo al corrente di una parte dei risultati raggiunti dall'investigatore»[18] o di sviamento quando l'aiutante avanza delle ipotesi errate che vengono poi corrette dall'investigatore o quando il lettore è indotto ad associare in una relazione causale elementi connessi da una semplice relazione spaziale.

II.4.3. Racconto a focalizzazione esterna

In questo tipo di racconto il punto di vista è quello di un narratore esterno che descrive le azioni dei personaggi, ma non entra nei loro pensieri; egli registra i dialoghi, fa delle deduzioni ipotetiche sul senso di gesti e azioni, ma non scioglie l'enigma che si crea intorno ai personaggi.

L'effetto principale che la focalizzazione esterna genera sul lettore è quello di spingerlo a porsi delle domande sulle motivazioni che stanno alla base di determinate azioni compiute dai personaggi. Altri effetti che derivano da questo tipo di focalizzazione sono la creazione di atmosfere enigmatiche e l'aumento della suspense, come anche l'effetto di impersonalità se il narratore si limita a registrare il solo parlato e aggiunge qualche sobria didascalia.

II.4.4. Effetti delle focalizzazioni

In base al punto di vista adottato, il lettore gode di un maggiore o minore flusso di informazioni che provoca in lui un coinvolgimento emotivo e intellettuale più o meno

[17] Ivi, p. 150.
[18] *Ibidem*.

partecipato. Ad esempio, se il personaggio entra in relazione con un oggetto che gli procura una certa sensazione (compiacimento, timore, soddisfazione) e il narratore lascia trasparire al lettore solo la mimica facciale del personaggio senza far capire di che oggetto si tratti, il lettore proverà curiosità, magari mista a un po' di incertezza. Oppure si ottiene un effetto di suspense quando il personaggio non avverte la presenza di un oggetto o di una persona che costituiscono un pericolo mentre il lettore ne è al corrente. Se, invece, né il personaggio né il lettore percepiscono l'arrivo di un oggetto o di un personaggio che risolveranno una situazione di criticità, gli effetti per il lettore saranno di sorpresa e distensione.

La scelta del punto di vista onnisciente a volte può avere come risultato un effetto patetico quando, per esempio, il lettore è al corrente dell'innocenza di un personaggio che viene ingiustamente condannato da un altro personaggio della storia. Come proposto da Grosser si prenda il caso della vicenda de *Il piccolo scrivano fiorentino* di Edmondo De Amicis. La storia narra di

> un ragazzo il quale, per aiutare il padre nella sua attività di copista, si alza di notte all'insaputa del padre e sbriga parte del suo lavoro: quando, andando male a scuola per la stanchezza accumulata, il ragazzo viene redarguito dal padre, il lettore, che conosce la motivazione altruistica che ha mosso il ragazzo, per averlo materialmente visto copiar lettere nottetempo, è indotto a provare solidarietà nei confronti del piccolo scrivano ed ostilità nei confronti del padre, ingiusto suo malgrado. Il lieto fine e il culmine della commozione si ha quando anche il padre – alzandosi una notte per caso – vede il figlio al lavoro e si riconcilia con lui.[19]

In questo caso il lettore parteggia per il protagonista e soffre con lui le ingiustizie subite fino al punto di commuoversi quando finalmente giunge l'epilogo risolutore.

L'adozione di un determinato punto di vista permette anche di ottenere un

[19] Ivi, p. 152.

«meccanismo di regolazione del flusso di informazioni» che può far scaturire effetti comici o ironici. Si riprenda l'esempio proposto da Grosser, tratto da *Marcovaldo* di Italo Calvino:

> Al bordo del marciapiede a un certo punto c'era un mucchio di neve ragguardevole. Marcovaldo già stava per livellarlo all'altezza dei suoi muretti, quando s'accorse che era un'automobile: la lussuosa macchina del presidente del consiglio d'amministrazione commendator Alboino, tutta ricoperta di neve. Visto che la differenza tra un'auto e un mucchio di neve era così poca, Marcovaldo con la pala si mise a modellare la forma d'una macchina. Venne bene: davvero tra le due non si riconosceva più qual era la vera. Per dare gli ultimi tocchi all'opera Marcovaldo si servì di qualche rottame che gli era capitato sotto la pala: un barattolo arrugginito capitava a proposito per modellare la forma d'un fanale; con un pezzo di rubinetto la portiera ebbe la sua maniglia.
>
> Ci fu un gran sberrettamento di portieri, uscieri, fattorini, e il presidente commendator Alboino uscì dal portone. Miope ed efficiente, marciò deciso a raggiungere in fretta la sua macchina, afferrò il rubinetto che sporgeva, tirò, abbassò la testa e s'infilò nel mucchio di neve fino al collo.
>
> Marcovaldo aveva già svoltato l'angolo e spalava nel cortile.[20]

L'effetto ironico scaturisce dal contrasto tra le informazioni possedute dal lettore (egli sa che Marcovaldo ha modellato la neve facendole assumere la forma di un'automobile) e quelle non possedute dal commendator generale. Il divertimento è raddoppiato per il motivo che il lettore intuisce anticipatamente cosa accadrà grazie all'aggettivo "miope" che descrive il commendatore e per il fatto che la burla è messa a punto nella più totale inconsapevolezza del suo artefice che, infatti, lascia il lettore da solo ad assistere alla buona riuscita del tranello.

Un effetto più tenue che si può ottenere è quello del contrappunto, conseguito accostando due punti di vista differenti su uno stesso fatto o oggetto. A titolo esemplificativo si prenda questo passaggio dei *Malavoglia*:

[20] *Ibidem.*

> La *Provvidenza* si avventurava spesso al largo, così vecchia e rattoppata com'era, per amore di quel po' di pesca, ora che nel paese c'erano tante barche che spazzavano il mare colla scopa. Anche in quei giorni in cui le nuvole erano basse, verso Agnone, e l'orizzonte tutto irto di punte nere al levante, si vedeva sempre la vela della *Provvidenza* come un fazzoletto da naso, lontano lontano nel mare color di piombo, e ognuno diceva che quelli di padron 'Ntoni andavano a cercarsi i guai col candeliere.
>
> Padron 'Ntoni rispondeva che andava a cercarsi il pane, e quando i sugheri scomparivano ad uno ad uno, nel mare largo che era verde come l'erba, e le casucce di Trezza sembravano una macchia bianca, tanto erano lontane, e intorno a loro non c'era che acqua, si metteva a chiacchierare coi nipoti dalla contentezza, che poi alla sera la Longa e tutti gli altri li avrebbero aspettati sulla riva…[21]

Nella prima parte dell'estratto il punto di vista è da terra verso il mare: è quello degli abitanti di Trezza che commentano negativamente la scelta di padron 'Ntoni di uscire in mare nonostante le pessime condizioni atmosferiche. Nella seconda parte il punto di vista si rovescia, è da mare a terra: è quello di padron 'Ntoni che non teme di essere al largo, che sente in cuore "contentezza". Questo stato d'animo si ripercuote anche nella visione della realtà intorno a lui: così lo stesso mare, prima dipinto con «color di piombo», poi diventa «verde come l'erba».[22] Il colore del mare muta in base alle sensazioni provate da chi guarda. Si produce così un effetto lirico grazie all'immedesimazione del narratore con l'intimo dei personaggi.

In questa carrellata di esempi atti a mettere in luce gli effetti diversi che si possono ottenere per mezzo delle scelte di tecnica narrativa utilizzate dall'autore diventa chiaro, come afferma Grosser, che un'analisi più precisa di questi effetti si può ottenere solo mettendo in relazione quelle scelte «con i contenuti narrativi, con le scelte stilistiche e con il contesto

[21] Ivi, pp. 153-154.
[22] *Ibidem.*

comunicativo e storico-culturale in cui l'opera si situa».[23]

II.5. Mimesi e diegesi

Una maggiore o minore partecipazione del lettore agli eventi narrati in una storia dipende anche da quanto il narratore lasci o meno percepire la sua presenza. Si ha una "narrazione diegetica" quando «il narratore è una figura ben individuabile e la sua voce e il suo punto di vista hanno ampio spazio nel racconto»;[24] in questo caso aumenta la distanza fra il lettore e gli eventi. Si ha invece "narrazione mimetica" quando «il narratore non ha un particolare rilievo psicologico e tende a nascondere le informazioni che potrebbero essere utili a caratterizzarlo, o se ancora adotta di preferenza il punto di vista dei personaggi»;[25] in questo caso la distanza fra questi ultimi e il lettore diminuisce.

Secondo Genette esistono diversi gradi di diegesi nella narrativa in base alle tecniche selezionate dall'autore per riferire i pensieri e i discorsi dei personaggi. Se ne citano alcune. Il discorso diretto, il soliloquio, il monologo interiore, la citazione di pensieri sono espedienti per annullare la distanza che separa il lettore dal personaggio perché si immagina che la voce del narratore sia completamente sostituita da quella del personaggio. In questi casi il lettore prova una totale immedesimazione con le vicende dei personaggi. Il flusso di coscienza è una tecnica narrativa particolare dove pensieri, percezioni, immagini del personaggio sono accostate senza soluzione di continuità, senza spiegazioni razionali. È richiesto perciò uno sforzo maggiore al lettore che deve provare a intuire e a ricostruire un percorso logico in base al contesto dato. Nel discorso indiretto o indiretto libero si ipotizza un grado maggiore di mediazione da parte del narratore che deve inserire le parole o i pensieri dei personaggi

[23] Ivi, p. 155.
[24] Ivi, p. 99.
[25] *Ibidem.*

all'interno del suo discorso. Alcuni autori si son sforzati di immedesimarsi con l'idioletto dei personaggi introducendo espressioni e voci gergali. Scelte stilistiche di questo tipo creano un effetto di maggior mimetismo e, di conseguenza, provocano un maggior coinvolgimento da parte del lettore. Invece quando si ha un resoconto narrato e sintetico di parole e pensieri dei personaggi il grado di mediazione del narratore è massimo perché egli riassume e riferisce parole e discorsi dei personaggi con un grado di soggettività che il lettore deve saper individuare per provare a ricostruire l'effettiva complessità della conversazione realmente avvenuta.

II.5.1. Metalessi d'autore

Le "intrusioni d'autore" sono dei modi con cui l'autore fa percepire la sua presenza all'interno di un testo narrativo e che hanno degli effetti anche sul lettore. Ad esempio, interrompere lo svolgersi della vicenda introducendo didascalie o descrizioni serve a sospendere l'azione, rallentare il ritmo e, di conseguenza, a mantenere alta la curiosità del lettore. Quest'ultimo può essere interpellato anche direttamente dall'autore che rivela così la natura fittizia della narrativa, dichiara la sua più totale arbitrarietà e stringe in un rapporto ancora più confuso e labile il mondo della finzione con quello della realtà. Un altro modo con cui l'autore fa sentire la sua presenza è attraverso la valutazione della condizione psicologica, morale, spirituale in cui si trovano i personaggi attraverso aggettivi, sostantivi, verbi, commenti giudicanti da parte del narratore. Il lettore è condizionato da questi giudizi e tende a provare nei confronti dei personaggi i sentimenti veicolati dal lessico utilizzato.

II.6. Lo spazio

Lo spazio nella narrativa verbale dipende dal punto di vista con cui lo si guarda (quello del narratore? di un personaggio? dell'autore implicito?). Chatman specifica che «lo spazio di una storia verbale è dunque quello che il lettore è indotto a crearsi nell'immaginazione (nella misura in cui lo fa) sulla base delle percezioni dei personaggi e/o dei resoconti del narratore».[26] Lo spazio per il lettore è perciò doppiamente distante perché gli esistenti di una storia e il loro spazio prima vengono visti nell'immaginazione e poi sono trasformati in proiezioni mentali attraverso le parole. Lo spazio percepito dal personaggio e quello percepito dal narratore possono coincidere oppure il punto di osservazione può spostarsi da un'angolatura all'altra. Un esempio chiaro in tal senso è il seguente, tratto da *Madame Bovary*:

> Un giorno arrivò dai Bertaux verso le tre: tutti erano nei campi. Entrò nella cucina ma dapprima non si accorse che c'era Emma, le imposte erano chiuse. Attraverso le fessure del legno, il sole spingeva sul pavimento lunghe strisce sottili che andavano a infrangersi contro gli spigoli dei mobili o tremolavano sul soffitto. Mosche e mosche zampettavano sui bicchieri sporchi abbandonati sulla tavola e ronzavano, annegandosi nei rimasugli di sidro. Il sole filtrava anche dalla cappa del camino, vellutando la fuliggine della placca metallica, inazzurrando un poco le ceneri fredde. Tra finestra e focolare, Emma era intenta a cucire: non portava scialle né altro del genere: piccole gocce di sudore erano visibili sulle sue spalle nude.

Nelle prime due frasi al lettore non è chiaro se il punto di vista utilizzato per osservare l'arrivo di Charles nella casa dei Bertaux sia quello di un narratore esterno o del personaggio stesso. Nella terza frase, invece, la vicenda è osservata chiaramente da un narratore che commenta il fatto che Charles non si è ancora accorto della presenza di Emma nella stanza. Successivamente la sequenza temporale con cui vengono elencati i diversi elementi della

[26] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 107.

stanza sembra seguire l'ordine con cui essi sono percepiti dal personaggio. Come sottolinea Chatman «il lettore non passa attraverso questi complessi tracciati speculativi nell'atto del leggere, ma la logica della sua acquisizione dello spazio che regge la storia deve essere all'incirca questa».[27]

II.6.1. Le variazioni del campo visivo

Le tecniche di descrizione dello spazio della narrativa verbale hanno dei punti di contatto con quelle utilizzate dalla narrativa filmica. La tecnica cinematografica distingue diversi tipi di inquadratura, in base alla quantità di ambiente ripreso e mostrato allo spettatore: «il *campo* coglie prevalentemente l'ambiente in cui è inserita la figura umana, i *piani descrittivi* rappresentano di preferenza le azioni, senza che l'uomo sia isolato dall'ambiente, i *piani analitici* 'entrano' nel personaggio quasi distaccato dal contesto e indagato di per sé».[28] Un personaggio può essere ripreso insieme a una porzione più o meno ampia di paesaggio, oppure il suo corpo o un dettaglio di questo può occupare gran parte o totalmente l'inquadratura.

Tutto ciò accade anche nella narrativa verbale, con la differenza che, mentre un'inquadratura cinematografica può riprendere contemporaneamente un personaggio e l'ambiente, in narrativa gli oggetti, i personaggi, l'ambiente possono essere mostrati solo uno alla volta.

Si prenda come esempio l'inizio dei *Promessi Sposi*. Il romanzo si apre con una descrizione dall'alto dei luoghi dove si svolgerà la vicenda (se si adottasse un linguaggio cinematografico, si potrebbe parlare di "campo lunghissimo" o di "panoramica"). Poi la

[27] Ivi, p. 108.
[28] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 156. Per un approfondimento sulle tecniche cinematografiche di inquadratura dello spazio si veda anche S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., pp. 100-104.

visuale si restringe per le «strade e stradette»[29] di un paesino fino a incontrare, in una di queste «stradicciole», [30] la figura di don Abbondio che dapprima viene descritta sommariamente nell'atto di passeggiare, poi il campo visivo si stringe sempre più nel dettaglio arrivando a mostrare al lettore il dito indice della mano destra dentro al breviario.

A differenza di uno spettatore, il lettore per poter 'vedere' ciò che la storia racconta, deve trasformare le parole in proiezioni dentro la sua testa, deve seguire la direzione tracciata da chi racconta, e dunque gli è richiesto un maggior grado di cooperazione con il narratore nella costruzione del mondo della storia

Come si può desumere da questo esempio, la tecnica narrativa cinematografica e quella verbale condividono «un'agile fluidità»[31] nel descrivere lo spazio, qualità che non possiede invece il teatro classico, ad esempio, dove un'unica scenografia poteva bastare anche per l'intero spettacolo.[32]

II.6.2. Le funzioni della descrizione

Trattare della rappresentazione dello spazio nella narrativa verbale significa innanzitutto porre una distinzione fra "narrazione" e "descrizione". Si prendano come riferimento le definizioni date da Chatman e da Genette. Chatman definisce "narrazione" «una rappresentazione di eventi»[33] (e con "eventi" intende «azioni e avvenimenti»)[34] mentre con "descrizione" «una rappresentazione di esistenti» [35] (sono chiamati "esistenti" «i

[29] Ivi, p. 156.
[30] Ivi, p. 157.
[31] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 108.
[32] Discorso diverso se si prende in considerazione il teatro più contemporaneo e in modo particolare il teatro di narrazione dove solitamente un attore in scena racconta una storia senza ausilio di oggetti e scenografie e chiede allo spettatore una grande collaborazione per poter immaginare e vedere ciò che lui gli espone.
[33] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 145.
[34] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 15.
[35] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 145.

personaggi, elementi dell'ambiente»).[36] Secondo Genette «la narrazione s'interessa d'azioni o d'eventi considerati come puri processi, e perciò pone l'accento sull'aspetto temporale e drammatico del racconto; la descrizione invece, indugiando su certi oggetti e certi esseri colti nella loro simultaneità, e anzi considerando i processi stessi come spettacoli, sembra sospendere il corso del tempo e contribuisce a dilatare il racconto nello spazio».[37] Questa capacità di dilatare il tempo e lo spazio è una delle funzioni più importanti della descrizione che da sempre è «*ancilla narrationis*».[38]

La descrizione, nel tempo, ha assunto diverse funzioni. Nei poemi e nella retorica antica aveva una funzione esornativa o allegorico-simbolica, nell'Ottocento compaiono descrizioni lunghe e articolate che servivano per comprendere le cause e le motivazioni dell'agire dei personaggi. Nel romanzo del XVIII-XX secolo la descrizione assolve a due compiti principali. Il primo è quello di creare ritmo all'interno del discorso: le descrizioni creano degli spazi di distensione, magari dopo un susseguirsi di azioni; aumentano la suspense se si pongono in un momento critico della vicenda; possono dettare il tono del racconto; determinano delle pause, degli spazi di riflessione per il lettore. L'altro è quello di "far vedere" a chi legge un paesaggio, un personaggio, un oggetto o semplicemente un dettaglio. Ciò che viene mostrato può essere dipinto con tratti minuziosi, attenti e precisi o con pennellate più ampie e sommarie, da uno stesso punto di osservazione o cambiando spesso l'angolatura. La gamma di possibilità con cui effettuare una descrizione è infinita e ogni scelta presuppone la volontà di far scaturire un determinato tipo di effetto (ad esempio un personaggio descritto da un'angolatura dal basso verso l'alto, lo farà risultare imponente e potente, viceversa un personaggio descritto dall'alto verso il basso risulterà piccolo e in

[36] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 15.
[37] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 145.
[38] Ivi, p. 146.

una posizione di subordinazione rispetto a chi l'osserva, e così via).

II.7. Il tempo

La dimensione del tempo non è una questione secondaria in narrativa perché la narrativa è la rappresentazione di eventi in una sequenza temporale. Se si vuole trattare della categoria del tempo bisogna distinguere innanzitutto fra i tempi della realtà (tempo di scrittura e di fruizione di un'opera) e i tempi della finzione (che riguardano i tempi del narratore, del narratario e degli altri personaggi).

I tempi di ideazione e composizione di un'opera possono essere molto variabili da scrittore a scrittore, ma, per quanto uno scrittore possa tornare più volte nel corso della sua vita su un'opera, il lasso di tempo in cui un'opera è composta, è definito. Diversamente accade per il tempo di fruizione che invece può essere infinito: un libro può essere letto da generazioni diverse di lettori, anche molto distanti fra loro nel tempo, e questo costituisce la base della fortuna di un'opera nel tempo.

II.7.1. Il tempo della lettura

L'attività di lettura presuppone un'assunzione di informazioni ed è, contemporaneamente, uno scambio e un confronto tra la personalità, la cultura, l'ideologia del lettore e quelle dello scrittore. Come è stato già detto nel primo capitolo, il lettore contribuisce in modo significativo alla costruzione del senso di un testo riempiendo gli spazi di "non detto", integrando le lacune.

> Un testo senza un lettore che ne attualizzi il messaggio e il senso, è pertanto un testo muto, cessa di essere attivo nell'universo letterario e culturale di un'epoca, cessa

in una parola di esistere.[39]

All'interno di un'esperienza di lettura le variabili sono molte ed è quasi impossibile che due persone fisicamente diverse leggano uno stesso libro in modo analogo. L'attività di lettura procede poi per sintesi successive di contenuti, elementi stilistici, suggestioni cosicché se un termine o una frase ricorre più volte, alla seconda o terza occorrenza scaturirà un effetto diverso nel lettore rispetto alla prima. Ad esempio, se alcune parole si ripetono spesso a poca distanza fra loro producono un effetto di ironia, o diventano anticipatrici di qualcosa che accadrà successivamente.

Si prenda a titolo esemplificativo *Uomini e topi* di John Steinbeck. George e Lennie sono una coppia di braccianti che scappa continuamente da un *ranch* all'altro della California a causa del comportamento inadeguato di Lennie. Quest'ultimo, che è un forte lavoratore ma non una gran cima, ha una mania particolare che è quella di voler accarezzare continuamente animali o cose che ritiene morbide al tatto, senza rendersi conto però della forza con cui lo fa e arrivando sempre a far morire le povere bestiole che gli capitano sotto le dita. Durante il racconto tornano spesso queste frasi pronunciate da Lennie: «Lo carezzavo soltanto», «Io li carezzavo, e dopo un poco mi mordevano le dita: io allora gli stringevo la testa piano e morivano. Tutti. Perché erano piccoli», «Volevo soltanto toccarle il vestito…Volevo soltanto carezzarla come un topo…».[40] Il lettore, grazie alla continua ripetizione di queste frasi, intuisce che questa fissazione di Lennie è stata la causa dei diversi guai che la coppia ha dovuto superare e che tornerà a essere motivo di sventura. Infatti, quando Lennie si trova da solo nel fienile con la moglie del padrone del *ranch*, tale Curley, e questa gli fa accarezzare i propri capelli, il lettore, dopo aver visto morire topi, conigli e cagnolini a causa delle

[39] Ivi, p. 193.
[40] JOHN STEINBECK, *Uomini e topi*, traduzione di Cesare Pavese, Milano, Bompiani, 2007[19], pp. 13-15.

manone di Lennie, prevede perfettamente cosa accadrà anche alla donna.

C'è poi un altro frammento che torna diverse volte e pare come un ritornello. È una specie di visione futura sognante in cui Lennie e George non saranno più costretti a girare di *ranch* in *ranch* per procurarsi di che vivere, ma avranno una casa, un pezzo di terra, degli animali.

> George riprese. "Per noi è diverso. Noi abbiamo un avvenire. Noi abbiamo qualcuno a cui parlare, a cui importa qualcosa di noi. […]"
>
> Lennie interruppe. "*Noi invece è diverso! E perché? Perché…perché ci sei tu che pensi a me e ci sono io che penso a te, ecco perché.*" […] "Dimmi come sarà un giorno."
>
> "Va bene. Un giorno…avremo messo insieme i soldi e ci sarà una casetta con un pezzo di terreno e una mucca e i maiali e…"
>
> "*E vivremo del grasso della terra,*" urlò Lennie. "E terremo i *conigli*. Va' avanti, George! Di' quel che avremo nell'orto e i conigli nelle gabbie e la pioggia d'inverno e la stufa; di' come sarà spessa la panna sul latte che non la potremo tagliare. Di' tutto questo, George." […]
>
> "Allora," disse George, "avremo una grande aiuola d'erba e una conigliera e le galline. E quando pioverà d'inverno, diremo 'Al diavolo il lavoro' e accenderemo un grande fuoco nella stufa e staremo seduti ascoltando la pioggia cadere sul tetto…"[41]

Il racconto di questo futuro di riscatto torna come una sorta di *refrain* a lenire la triste e dura realtà in cui i due uomini vivono. Il suo ripetersi segue una parabola di climax ascendente a livello di *pathos*. C'è un momento, all'interno della storia, in cui sembra concretizzarsi la possibilità reale per i due braccianti di realizzare il loro sogno, e il lettore spera con loro che questo si avveri per davvero. Ma dopo che Lennie ha ammazzato la moglie di Curley, il sogno svanisce definitivamente. L'ultima volta in cui George racconta la storia di come sarà il loro futuro a Lennie accade nella radura, poco prima di ammazzarlo. E quel

[41] Ivi, pp. 18-19.

racconto si trasforma, assurge a significato simbolico massimo, diventa la descrizione di una Terra Promessa, di un probabile mondo ultraterreno dove presto Lennie andrà. Così George accompagna e rassicura il compagno ignaro verso la morte. Torna così la funzione riparatrice dell'invenzione narrativa che addolcisce la violenza di un gesto, la crudezza della realtà.

II.7.2. Il tempo della storia

Solitamente gli eventi narrati si collocano nel passato del narratore; questo crea un effetto di realtà nel lettore. Per rendere la contemporaneità degli eventi con il presente del narratore si usano tecniche narrative che diano l'impressione della "presa diretta",[42] ad esempio il monologo interiore o la focalizzazione interna da parte di un narratore onnisciente o la focalizzazione esterna (registrazione impersonale degli eventi dall'esterno). Nel far ricorso a questo tipo di tecniche, gli scrittori si lasciano influenzare da quelle che sono più specificamente tecniche del mezzo cinematografico. L'effetto di "presa diretta" è realizzato col fine di coinvolgere maggiormente il lettore all'interno della vicenda che pare svilupparsi durante il corso della lettura. In rari casi gli eventi narrati sono collocati nel futuro del narratore: si tratta di brevi passi di carattere profetico.

II.7.3. Ordine: la relazione tra *fabula* e intreccio

Un ruolo importante assume l'ordine con cui sono disposti gli eventi della storia. Questo prende il nome di "intreccio" e la sua funzione è quella di «sottolineare o attenuare certi eventi della storia, interpretarne alcuni e lasciarne altri alla inferenza, rappresentare o raccontare, commentare o tacere, mettere a fuoco questo o quell'aspetto di un evento o di un personaggio».[43] L'autore può decidere di rielaborare la *fabula* all'interno dell'intreccio in

[42] Termine ripreso dal lessico cinematografico.
[43] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 41

molteplici modi diversi in base all'effetto che vuole ottenere.[44] Ad esempio, nei romanzi gialli sono taciuti a lungo l'identità dell'assassino, le motivazioni per cui ha agito e la dinamica dell'omicidio e questo «obbedisce all'esigenza di lasciare in sospeso il lettore sulla sorte del personaggio nel quale il lettore, possiamo immaginare, è stato indotto ad identificarsi».[45]

È interessante riflettere perciò sull'ordine degli elementi contenutistici all'interno di un testo. Si tenga inoltre presente che il formalista russo Boris Tomaševskij, all'inizio degli anni Venti, distinse fra «motivi legati» e «motivi liberi». Per "motivi legati" egli intendeva quei «motivi che non si possono omettere»[46] (ad esempio nei polizieschi la traccia lasciata dall'assassino che permetterà all'investigatore di risolvere il caso) mentre con "motivi liberi" indicava quei «motivi che si possono omettere senza danno per l'integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti»[47] (ad esempio digressioni, descrizioni, commenti dell'autore).

Due degli effetti più ricercati dall'autore, soprattutto nei romanzi polizieschi, sono quelli della suspense e della sorpresa: ritardare lo scioglimento dell'enigma, lasciare per ultimo il lieto fine sono solo alcuni dei modi con cui realizzare questi effetti. La manipolazione dei fatti può anche perseguire l'obiettivo di mettere in risalto particolari episodi. Una delle tecniche narrative utilizzate in questo senso è l'inizio in *medias res* che pone in posizione di massimo rilievo eventi cruciali della storia, catturando immediatamente l'attenzione del lettore. Altre volte invece il narratore può anticipare o posticipare alcuni episodi in modo da evidenziare o tener nascoste relazioni con altri eventi della storia; questo

[44] Si ricorda che con *fabula* si intende l'insieme degli elementi tematici nella successione logico-cronologica e con "intreccio" l'insieme dei medesimi elementi nella successione in cui essi vengono presentati nel racconto.
[45] Ivi, p. 215.
[46] Ivi, p. 216.
[47] *Ibidem.*

può dar luogo a effetti come l'antitesi, il parallelismo, il climax, l'anticlimax.[48] Il narratore può ricorrere al recupero di fatti accaduti nel passato tramite analessi con la motivazione di dare una spiegazione a quello che sta accadendo in quel particolare momento della vicenda.

II.7.4. Durata e ritmo

Se all'interno di una storia si seguono due o più vicende contemporaneamente si possono ottenere anche degli effetti di ritmo. Se il narratore continua a cambiare il piano narrativo per aggiornare costantemente il lettore sugli sviluppi delle altre vicende, l'effetto è quello di un incalzante ritmo serrato. Se invece il narratore si sofferma a lungo su una vicenda per poi dedicarsi ampiamente all'altra, la sensazione che si avrà è di un generale rallentamento del ritmo.

Il rapporto che si instaura tra durata della storia e durata del racconto può dare vita alle seguenti situazioni: di rallentamento se il narratore dà spazio a pause e analisi che dilungano la durata della storia; di accelerazione se compaiono ellissi e sommari che velocizzano il racconto; di equilibrio quando il tempo dell'avventura e del racconto equivalgono (è il caso della "scena").[49]

Altri elementi che contribuiscono a creare ritmo sono quelli stilistici come la struttura dei periodi (ampia e complessa o breve e lineare), le scelte lessicali, gli aspetti retorici come le ripetizioni e le allitterazioni. Anche il contenuto degli eventi narrati conferisce un preciso ritmo al racconto perché da esso scaturiscono le scelte inerenti alle tecniche di narrazione: i romanzi che raccontano la quotidianità e le sfumature dell'animo umano indugiano più

[48] Cfr. H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 219.
[49] È quel processo narrativo accostabile alla forma drammatica dove la durata del racconto convenzionalmente equivale a quella della storia. Le componenti sono dialogo e azioni fisiche. L'equivalenza è convenzionale perché la storia accade attraverso le battute, ma il lettore può solo immaginare con quale velocità queste siano pronunciate.

volentieri in pause descrittive e analisi psicologiche rispetto ai romanzi d'avventura dove il ritmo è tenuto più serrato.

II.8. Il personaggio

I personaggi possiedono una loro precisa individualità che rimane impressa nella memoria del lettore anche a distanza di tempo. Chatman ritiene che il personaggio sia un «paradigma di tratti psicologici, in cui "tratto" è usato nel senso di "qualità personale relativamente stabile e costante"» [50] e di «stati d'animo transitori». [51] Il lettore deve collaborare per arrivare a cogliere la complessità che contraddistingue un personaggio; egli deve individuare i tratti espressi esplicitamente dal narratore, ma anche compiere inferenze per risalire dai gesti e dalle parole ai tratti psicologici del personaggio. Le inferenze compiute dal lettore possono essere più o meno pertinenti in base al fatto che aderiscano o meno agli indizi presenti nel testo.

Grosser sostiene che il personaggio sia un «centro d'aggregazione di informazioni del testo»[52] (ambiente, oggetti di cui si circonda, codici storico-culturali, relazioni con altri personaggi, descrizione fisica, abitudini di vita, analisi psicologica, commenti valutativi del narratore) e più si avanza con la lettura, più queste informazioni si accumulano e contribuiscono a delineare una fisionomia chiara e definita del personaggio. Il lettore raccoglie queste informazioni e progressivamente trasforma un personaggio in individuo con un suo personale «*status* anagrafico»,[53] sebbene fittizio.

I personaggi da sempre rivestono un ruolo importante sia in letteratura che in teatro e

[50] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 130.
[51] Ivi, p. 131.
[52] H. GROSSER, *Narrativa*, cit., p. 248.
[53] Ivi, p. 246.

al cinema perché sono simili all'uomo, lo rappresentano. Mettere in luce le caratteristiche di un personaggio, le relazioni che intrattiene con altri personaggi significa imparare a conoscere e comprendere anche le dinamiche che si instaurano fra le persone nella vita reale.

I personaggi – ricorda Grosser citando Edward Morgan Forster – si distinguono in "piatti", "intermedi" e "a tutto tondo". Quelli "piatti" sono caratterizzati da qualità ben precise, sono quei personaggi immediatamente riconoscibili e che rimangono impressi nella memoria dei lettori. Quelli "a tutto tondo" invece sono complessi, presentano la capacità di evolversi nel tempo a causa di circostanze esterne o interne, non sono mai del tutto prevedibili e per questo sanno sorprendere il lettore. Quelli "intermedi" sono una via di mezzo fra i primi e i secondi.

I personaggi si distinguono poi in principali (se sono protagonisti della vicenda) e secondari (se sono solo delle comparse).

Se il narratore è onnisciente, il lettore presumibilmente avrà a disposizione un'analisi puntuale dei pensieri e delle motivazioni che spingono all'azione i personaggi, sia principali che secondari. Presumibilmente perché Chatman nel suo saggio ricorda che ci sono narratori onniscienti, come Faulkner, che nei passaggi critici si ritraggono e il silenzio che si crea dà «rilievo all'irrazionale delle decisioni umane, alla mancanza di chiarezza delle motivazioni dell'uomo».[54] Questo silenzio inoltre attiva la capacità del lettore di interferire con le lacune del testo per arrivare alla composizione di un significato. Nel caso in cui, invece, il narratore procedesse per focalizzazione interna o esterna non può approfondire psicologicamente un personaggio secondario.

Le tipologie dei personaggi e il loro modo di relazionarsi è cambiato durante le epoche storiche. Ricomporre il sistema dei personaggi per il lettore è importante per recuperare dei

[54] S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, cit., p. 230.

dati storico-culturali e per saper leggere e interpretare il presente in cui vive.

II.8.1. Gli indizi narrativi

Riuscire a sviscerare l'identità di un personaggio è un'operazione complessa perché solitamente le sue azioni sono caratterizzate da una qualche oscurità. Lo scrittore infatti, non potendo raccontare tutto quello che riguarda un personaggio o una singola situazione, lascia degli spazi di "non-detto". Il lettore perciò, quando si trova di fronte a un testo, consapevolmente o inconsapevolmente, procede nel seguente modo: «individua, raccoglie, confronta, analizza mentalmente gli indizi, sino a farsi un'opinione sul personaggio».[55] Per risolvere gli enigmi sul personaggio, il lettore deve intervenire per congettura ricorrendo alla sua esperienza, alla sua competenza culturale e ai dati testuali che costituiscono indizi narrativi utili.

Con "indizi narrativi" non si intendono esclusivamente gesti, azioni, comportamenti o altri elementi che appartengono alla sfera dell'esteriorità (come ad esempio l'abbigliamento, l'arredo dell'abitazione del personaggio), ma anche e soprattutto «qualcosa di più specificamente letterario, legato alla realtà linguistica del testo: anche il ritmo di una frase, la ricorrenza di certe parole-chiave nel contesto, le scelte lessicali, effetti fonici o altri tratti retorici e stilistici possono costituire degli indizi utili a caratterizzare il personaggio».[56] Grosser nomina i primi "indizi diretti" e i secondi "indizi indiretti".[57]

Gli indizi lasciano sempre un certo grado di ambiguità che sollecita la curiosità e la cooperazione da parte del lettore.

---

[55] Ivi, p. 252.
[56] Ivi, pp. 252-253.
[57] *Ibidem.*

> Spesso l'abilità dello scrittore si misura nella capacità di dare un sufficiente numero di indizi, senza però esaurire l'interpretazione del personaggio con notazioni esplicite: lascia intuire una psicologia, un sistema di valori, un insieme di motivazioni dell'agire, senza nominarli. Un minimo (e, in taluni generi, un massimo) di ambiguità spesso giova al personaggio: innanzi tutto rispecchia la complessità delle "spinte che agiscono sull'uomo" e la difficoltà che ogni individuo reale trova nel decifrare le motivazioni profonde dell'agire proprio e altrui, e poi acuisce l'interesse del lettore, lo sprona a nominare ciò che il testo tace o lascia solo intuire, lo invita all'attività intellettualmente gratificante della ricerca di indizi e tracce, della soluzione di enigmi. La lettura può diventare un gioco dell'intelligenza.[58]

Pare evidente allora l'importanza che riveste la collaborazione del lettore nella costruzione dei percorsi dei personaggi.

[58] Ivi, p. 253.

CAPITOLO TERZO

LA RICEZIONE TEATRALE

Fino agli anni Ottanta del Novecento gli approcci semiotici al teatro si sono collocati per lo più in ambito strutturalista. A partire dagli anni Ottanta, sulla scia degli studi effettuati in ambito di linguistica testuale e semiotica letteraria in Europa (Scuola di Costanza)[1] e in Italia (specificamente il lavoro sulla ricezione di Umberto Eco), è iniziato un approccio pragmatico anche nei confronti del testo spettacolare, ovvero un approccio preoccupato di «studiare il testo spettacolare in rapporto alle condizioni di produzione e di ricezione, cioè di ricalarlo dentro il processo comunicativo».[2] Sorgono allora due domande preliminari: è possibile parlare di "testo" quando ci si riferisce a uno spettacolo teatrale? E cosa si intende con "testo spettacolare"? Per dare una risposta a tali quesiti si prenderanno in considerazione gli studi e le ricerche effettuate in ambito di semiotica teatrale da parte del teorico e professore Marco De Marinis.

[1] Un contributo ulteriore in questo ambito di ricerca proviene dagli studi del linguista e teorico della letteratura Teun. Adrianus van Dijk e dello psicologo cognitivista Walter Kintsch che, a metà degli anni Settanta, perseguono l'obiettivo di modellizzare le regole che governano i processi cognitivi del lettore/ascoltatore nella ricezione, comprensione, memorizzazione, parafrasi dei testi verbali (scritti e orali).
[2] M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 11.

III.1. Il testo spettacolare

In ambito semiotico il termine "testo" «non designa soltanto delle successioni coerenti e compiute di enunciati, scritti o orali, della lingua, ma anche, ugualmente, ogni unità di discorso – sia essa di tipo verbale, non-verbale o misto – che risulti dalla coesistenza di più codici e che possegga i requisiti costitutivi di compiutezza e coerenza».[3] Secondo questa accezione possono essere considerati testi anche un insieme di immagini, una sequenza di suoni o una scultura. Di conseguenza anche gli spettacoli teatrali possono essere considerati testi e perciò sottoposti ad analisi testuale.

È necessario porre una distinzione immediata fra "spettacolo teatrale" e "testo spettacolare". Con il primo termine si designano «quei fenomeni spettacolari che vengono comunicati a un destinatario collettivo, il pubblico (che è presente fisicamente alla ricezione), nel momento stesso della loro produzione (emissione)»,[4] mentre con il secondo «lo spettacolo teatrale, considerato come un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, almeno, non necessariamente), e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo».[5] Lo spettacolo teatrale è il fatto teatrale come oggetto materiale, il testo spettacolare invece è l'oggetto teorico, il «modello teorico di un solo aspetto dell'oggetto-spettacolo: l'aspetto testuale».

Da queste definizioni si può trarre subito un'osservazione importante: il testo spettacolare (in quanto aspetto testuale dello spettacolo teatrale) ha in sé una natura fortemente comunicativa e, in quanto strategia comunicativa, non può essere considerato

[3] Ivi, p. 60.
[4] Ivi, p. 64. Lo spettacolo teatrale è caratterizzato da due requisiti fondamentali: 1) la compresenza fisica di emittente e destinatario; 2) la simultaneità di produzione e comunicazione.
[5] Ivi, p. 61.

senza tenere conto della parte ricettiva del suo atto comunicativo. È per questa ragione che De Marinis si pone uno scopo preciso nei confronti del testo spettacolare: quello di analizzare le proprietà e i meccanismi testuali che presiedono, nello spettacolo, al prodursi del senso e al realizzarsi delle strategie comunicative.

Non tutti gli spettacoli possono essere considerati testi spettacolari, ma solo quelli che possiedono i requisiti minimi di compiutezza e coerenza. Compiutezza e coerenza – secondo le indicazioni provenienti dalle linguistiche e dalle grammatiche del testo – rappresentano i caratteri costitutivi della testualità ed esse sono attribuite al testo dai riceventi (siano essi spettatori, critici, analisti). Altre caratteristiche peculiari del testo spettacolare sono la pluricodicità, la plurimatericità e la multidimensionalità.[6] Queste proprietà fanno parte degli aspetti co-testuali interni al testo. Importanti per l'analisi testuale di un testo spettacolare sono poi gli aspetti con-testuali, in modo particolare quelli inerenti al contesto spettacolare e al contesto culturale. Il contesto spettacolare è rappresentato dalle condizioni di produzione e di ricezione del testo spettacolare (adattamento del testo, *training*, prove degli attori, progettazione della scena); il contesto culturale invece è costituito dall'insieme dei testi culturali sincronici, teatrali ed extra-teatrali (letterari, pittorici, filosofici…). Mettere in relazione un testo spettacolare con il suo contesto culturale generale e con gli altri prodotti testuali a esso contemporanei è un'operazione fondamentale per una sua adeguata comprensione.[7]

La rilevanza dell'attività di analisi testuale risiede nell'esplicitare, attraverso modelli,

[6] Con "pluricodicità" si intende la compresenza di più codici (ad esempio il codice gestuale e quello espressivo): con "plurimatericità" la presenza simultanea di differenti materie espressive anche appartenenti a sfere sensoriali diverse; e infine con "multidimensionalità" il fatto che il testo spettacolare utilizza più di un carattere percettivo (acustico, visivo, talvolta olfattivo o tattile).

[7] La linguista francese Julia Kristeva chiama "intertestualità" «la presenza, esplicita o implicita, di altri testi in un testo, è il porsi, in gran parte volontario, di un'opera al centro di una fitta rete di rimandi e di riferimenti ad altre opere» (cfr. M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 97). L'intertestualità ha un'importanza centrale nella comprensione corretta di un testo.

i meccanismi della ricezione teatrale facendo emergere le modalità di cooperazione previste dal testo spettacolare.

III.2. Una pragmatica della comunicazione teatrale

Nel 1967 tre ricercatori del Mental Research Institute di Palo Alto (California) pubblicano un libro che diventa un fondamento per tutti gli studiosi nel campo della psicologia, della comunicazione e della pragmatica dal titolo *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi*. Utile al percorso di ricerca sulla ricezione che si sta tentando di svolgere nel presente elaborato, è l'osservazione che in questo testo si compie attorno al comportamento umano. I tre ricercatori sostengono che il comportamento umano possieda una proprietà ovvia (e per questo spesso trascurata) che è quella di non prevedere il suo opposto, ovvero non esiste un non-comportamento. Se si accetta questo presupposto – cioè che ogni comportamento porti con sé, di necessità, un messaggio – allora se ne conclude che ogni comportamento è comunicazione. Ne deriva conseguentemente il primo assioma della pragmatica della comunicazione: non si può non comunicare. Come i tre studiosi affermano:

> L'attività o l'inattività, le parole o il silenzio hanno tutti valore di messaggio: influenzano gli altri e gli altri, a loro volta, non possono non rispondere a queste comunicazioni e in tal modo comunicano anche loro.[8]

Il "messaggio" è qui inteso come una singola unità di comunicazione; una serie di

[8] PAUL WATZLAWICK, JANET HELMICK BEAVIN, DON D. JACKSON, *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi del testo*, traduzione di Massimo Ferretti, Roma, Casa Ed. Astrolabio-Ubaldini Editore, 1971 (New York 1967), p. 42.

messaggi scambiati fra persone è definita “interazione”.

Tornando al tema della ricezione teatrale, si può affermare che anche all’interno di un testo spettacolare si inneschi un meccanismo in “interazione” fra testo e pubblico, durante il quale avviene uno scambio di “messaggi”. La comunicazione che si attiva con il testo spettacolare è contraddistinta dal carattere collettivo[9] e dalla compresenza fisica di emittente e ricevente, con la conseguente dinamicità della loro relazione. Nell’interazione teatrale i ruoli comunicativi sono continuamente strutturati e definiti nel corso dello spettacolo negli e con gli atti segnici che esso produce. Alcuni dei segnali, a disposizione dello spettatore, con cui si può misurare e controllare il mantenimento della comunicazione fra attori e pubblico sono quelli fatici: applausi, fischi (che in base al contesto culturale in cui sono prodotti possono assumere significati diversi), urla di approvazione, silenzio, abbandono della sala teatrale, chiacchiere. La risposta del pubblico ha degli effetti sulla recitazione degli attori in scena: può deprimerli o, diversamente, incoraggiarli.

Secondo De Marinis la condizione necessaria e sufficiente perché ci sia comunicazione teatrale è che il ricevente conosca il codice (o i codici) dell’emittente senza necessità di reversibilità da parte del destinatario. Ma se si prendono in considerazione certi lavori teatrali, soprattutto del teatro d’avanguardia, ci si rende conto che la comunicazione messa in atto, più che l’obiettivo di trasmettere un messaggio, ha lo scopo di provocare lo spettatore, agire su di lui per indurlo a determinati comportamenti.[10] Effettivamente lo spettacolo

[9] Bisogna ricordare però che certi spettacoli teatrali d’avanguardia - che mirano a una partecipazione sempre più coinvolta dello spettatore - sono strutturati per essere fruiti da uno spettatore alla volta (come ad esempio l’*Edipo. Tragedia dei sensi per uno spettatore* del Teatro del Lemming).

[10] Si prenda come esempio la *performance* del Living Theatre, *Mysteries and smaller pieces*. A un certo punto, durante lo spettacolo, gli attori cadono come morti addosso allo spettatore. Non è certo che lo spettatore di uno spettacolo del genere conosca questo tipo particolare di codice, però trovandosi all’interno di un contesto teatrale (sempre se non si tratta di uno spettatore eccessivamente ingenuo), egli attiverà le convenzioni generali per cui sa che la scena rappresenta ma non è il mondo reale, l’attore interpreta ma non è il personaggio. Questo gli permette di stringere un patto di fiducia con l’emittente del testo spettacolare accogliendo quello che accade in scena e facendo quello che è spinto a fare dal testo spettacolare.

teatrale (che sa mescolare sapientemente seduzione passionale, coinvolgimento ludico e manipolazione ideologica) mette in atto diverse strategie di manipolazione e seduzione nei confronti dello spettatore. Il testo spettacolare agisce sullo spettatore, lo induce a fare o a credere. Ci si chiede in che modo riesca a farlo. De Marinis, per provare a rispondere a questa domanda, propone di lavorare nella direzione di una «teoria dell'azione teatrale, del teatro come azione (comunicativa, segnica), o meglio, come intreccio complesso […] di azioni segniche».[11] Il testo spettacolare è un testo nel quale si finge, si fa mostra attraverso gli attori di fare asserzioni e di eseguire altre azioni. Eco ha affermato che alla base di ogni enunciazione teatrale da parte dell'attore, sono rintracciabili due atti illocutori fondamentali: 1) "io sto recitando", per cui l'attore dice la verità proprio nel momento in cui inizierà a mentire; 2) "io sono un altro uomo", grazie al quale lo spettatore entra nel mondo possibile della *performance*, dove è autorizzato a sospendere momentaneamente la sua incredulità. Stringendo questo patto con gli attori, lo spettatore si lascia coinvolgere dagli eventi a cui assiste e si dispone affinché ciò che accade sul palco abbia in lui delle reazioni (di assenso o di rifiuto). Il testo spettacolare, poi, può agire sullo spettatore attraverso atti verbali e non-verbali. De Marinis propone una classificazione degli atti linguistici trasmessi dagli spettacoli e degli scopi (atti perlocutori) che, tramite essi, gli emittenti teatrali intendono perseguire: i testi spettacolari (per indicare i quali si userà la sigla abbreviata TTSS) con prevalenza di direttivi e commissivi inducono lo spettatore a fare qualcosa (sono caratteristici degli spettacoli politico-propagandistici, dei comizi, delle feste politiche); i TTSS con prevalenza di espressivi invece hanno lo scopo di enfatizzare gli stati psicologici ed emotivi dell'emittente al fine di coinvolgere affettivamente lo spettatore (utilizzati specialmente nel teatro romantico, nel dramma espressivo, nel teatro gestuale); i TTSS con

[11] M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 170.

prevalenza di rappresentativi vogliono esprimere verità attraverso le proposizioni usate creando un effetto di realismo sullo spettatore (teatro-cronaca, teatro-inchiesta); i TTSS con prevalenza di dichiarativi che, se pronunciati in modo adeguato, trasformano lo *status* degli oggetti a cui si riferiscono (è quanto accade durante feste popolari e rituali religiosi), creano un effetto mistico di incantamento su chi ascolta e assiste all'evento rappresentato. Visti questi esempi, ciò che comunque «risulta decisivo, ai fini del completamento dell'atto linguistico e della sua definizione, è il comportamento del destinatario (lo spettatore), le sue risposte cognitive e passionali, in una parola, il suo modo di ricezione».[12] È possibile affermare, quindi, che la manipolazione dello spettatore è dovuta anche alla presenza di un confine labile tra finzione e realtà, alla coesistenza di azione e simulazione dell'azione, all'impercettibile scambio tra fingere di fare e il fare effettivo. La conseguenza è che il testo spettacolare «si configura sempre come un'azione seduttiva esercitata sullo spettatore, un fare manipolatorio che, attraverso la messa in opera di determinati atti segnici e di stimolazioni programmate, produce determinate modificazioni nel suo universo emotivo e intellettuale, influenzandone anche i comportamenti».[13]

III.3. Il lavoro dello spettatore

Grotowski (regista teatrale polacco, una delle figure di spicco dell'avanguardia teatrale del Novecento), nella sua opera *Per un teatro povero*, sonda quella che lui ritiene la radice più profonda dell'atto teatrale: l'attore di fronte allo spettatore. E così afferma:

> Il numero delle definizioni di teatro è perciò praticamente illimitato. Allo scopo

[12] Ivi, p. 174.
[13] Ivi, p. 177.

di evitare questo circolo vizioso è senza dubbio necessario sottrarre e non aggiungere: bisogna cioè porsi il problema di che cosa sia indispensabile al teatro. […]

Ma può il teatro esistere senza attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro delle marionette. Ma anche lì, abbiamo, dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere.

Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore. Possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore". Tutto il resto è supplementare – forse necessario, ma supplementare.[14]

Da questa definizione di teatro risulta evidente che il testo spettacolare (come il testo letterario) necessita di qualcuno che lo 'legga', lo analizzi e lo interpreti, esige un ricevente che ne attualizzi il senso. De Marinis constata, però, che fino a quel momento, la riflessione teatrologica non aveva prodotto delle vere e proprie teorie per studiare il processo psico-cognitivo che permette a uno spettatore di percepire, interpretare, memorizzare un testo spettacolare. Le proposte fatte, da Aristotele agli anni in cui scrive De Marinis, sono «ipotesi dogmatico-normative di poetiche dello spettatore e non ipotesi descrittivo-analitiche: esse si occupano di come lo spettatore dovrebbe comportarsi più che del suo comportamento effettivo».[15] Lo spettatore è stato concepito sempre come "immaginario" e non come "reale". De Marinis auspica che avvenga un radicale cambiamento dell'oggetto dell'analisi semiotica: dallo spettacolo allo spettatore.[16]

In quegli anni un contributo importante per un cambio di prospettiva proviene dall'interesse che linguistica e semiotica del testo dimostrano nei confronti della pragmatica,

[14] J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero,* cit., pp. 40-41.
[15] M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 181. Fino a quel momento le teorie hanno riflettuto intorno agli effetti provocati dall'arte: si pensi alla *katharsis* aristotelica o all'*apate* nell'arte antica, all'*Einfühlung*, alla *jouissance* (il "godimento" di cui parla il filosofo Jacques Lacan) e allo *shock* nell'arte moderna.
[16] MARCO DE MARINIS, *La ricezione teatrale. Una semiotica dell'esperienza?*, in DANIELE BARBIERI *et alii*, *Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di Patrizia Magli, Giovanni Manetti, Patrizia Violi, Milano, Bompiani, 1992, pp. 381-382.

per cui gli enunciati verbali sono studiati in rapporto al loro contesto comunicativo e ai fattori che lo caratterizzano (l'orizzonte d'attesa, gli spazi vuoti, il lettore implicito o Lettore Modello e il lettore reale). Le ricerche effettuate in campo linguistico-letterario influenzano altri settori dell'analisi testuale, come quello teatrale. Anche in questo ambito De Marinis afferma sia possibile distinguere un livello intratestuale e uno extratestuale della ricezione. Al livello intratestuale appartiene quello che De Marinis chiama lo «Spettatore Modello» (denominazione che ammicca per analogia al Lettore Modello di Eco) che è «l'insieme delle condizioni di felicità da soddisfare affinché il testo spettacolare sia completamente realizzato come macro-atto linguistico»;[17] inoltre lo Spettatore Modello è implicito perché è contenuto nel testo ed è ideale per il carattere ottimale della sua competenza. Questa competenza il testo spettacolare contribuisce a crearla, filtrando, in tal modo, l'attività interpretativa dello Spettatore Modello e contrastando il possibile proliferare infinito di letture interpretative. Del livello extratestuale fa parte invece lo spettatore reale, empirico.

Riprendendo di nuovo Eco e i suoi studi attorno alla funzione lettore, anche De Marinis giunge alla distinzione fra "spettacoli aperti" e "spettacoli chiusi",[18] a seconda dei modi in cui il testo spettacolare costruisce i suoi Spettatori Modello. Gli "spettacoli chiusi" prevedono un destinatario preciso e richiedono specifiche competenze per essere interpretati correttamente. Diversamente gli "spettacoli aperti" non delineano un tipo di spettatore puntuale, concedono maggiore libertà di interpretazione.[19]

[17] M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 189.
[18] Ivi, p. 191.
[19] Ad esempio il *Nātya-Sāstra*, il più importante testo di poetica sul teatro classico indiano, lascia massima libertà di fruizione nei confronti del teatro, nella consapevolezza che ciascuno cerca e trova ciò di cui ha bisogno nel teatro.

III.3.1. La competenza teatrale

Lo spettatore che si accinge a visionare un testo spettacolare può possedere livelli diversi di competenza teatrale, ovvero «quella somma di conoscenze, regole e abilità che rende conto sia della capacità di produrre TTSS che di comprenderli»;[20] inoltre è importante ricordare che esistono differenze fra la competenza dell'emittente e quella del destinatario.

La competenza teatrale dello spettatore è il risultato di una "somma" di competenze diverse. Innanzitutto, si deve ricordare che ciascuno spettatore possiede una propria competenza enciclopedica e una propria competenza intertestuale. Poi, affinché si realizzi una buona attualizzazione delle potenzialità semantiche e comunicative del testo spettacolare, lo spettatore dovrebbe essere in possesso di altre due competenze: una "competenza generale" che gli permetta di distinguere un testo spettacolare da altri tipi testuali e dalla vita quotidiana e una "competenza particolare" che gli consenta di ricondurre un testo spettacolare a una categoria più ampia di genere o tipo teatrale. La prima competenza, detta anche contestuale, si basa sul saper riconoscere quei tratti specifici di un'occorrenza teatrale, cioè la compresenza fisica di emittente e destinatario e la simultaneità di produzione e comunicazione. La seconda competenza, detta anche testuale, è quella che autorizza lo spettatore ad attivare *frames* e inferenze da cui seguono ipotesi predittive, la creazione di un orizzonte di attesa, la comprensione del testo spettacolare e la constatazione della sua appropriatezza all'interno di un particolare tipo teatrale. Per ricondurre un testo spettacolare a un genere, lo spettatore si serve di "indizi contestuali" quali il nome del regista, dell'autore, quello degli attori, il titolo e l'eventuale sottotitolo dello spettacolo, i paratesti (locandine, programmi di sala, manifesti, annunci pubblicitari, critiche, presentazioni e recensioni giornalistiche), le reazioni degli altri membri del pubblico.[21]

[20] Ivi, p. 194.
[21] La situazione teatrale contemporanea è contraddistinta da una tendenza a far sparire i teatri di genere

De Marinis giunge alla conclusione che la competenza teatrale, in quanto unione di diversi tipi di competenze (tra cui quelle testuale e contestuale), è da considerarsi come una competenza comunicativa.

III.4. L'esperienza della comprensione teatrale

L'obiettivo che si pone De Marinis, attraverso le sue ricerche effettuate nella prima metà degli anni Ottanta del secolo scorso intorno alla ricezione teatrale, è quello di giungere a una modellizzazione della comprensione teatrale per arrivare a definirla "esperienza teatrale", intendendo con ciò «un insieme complesso, e globalmente irripetibile, di operazioni percettive, intellettive, affettive, valutative».[22] Le ricerche pionieristiche di De Marinis in questo ambito sono state arricchite nel tempo grazie a contributi provenienti da altri settori scientifici (come quello delle neuroscienze) e all'interesse che diversi istituti, università, ricercatori hanno dimostrato nei confronti di questa materia ostica. Ciò nonostante le ricerche di De Marinis mantengono ancora oggi una loro valenza, soprattutto come punto di riferimento iniziale per un qualsiasi tentativo di studio in questo campo (lo stesso De Marinis ha proseguito negli anni le ricerche in questo settore apportando significativi ulteriori spunti per un approfondimento della tematica).[23]

---

tradizionale e i nuovi generi teatrali che avanzano sono caratterizzati da una codificazione debole, basata su grammatiche elastiche, con margini ampi di accettabilità e appropriatezza e fondati sulla «ibridazione transgenerica di regole e mezzi espressivi» (cfr. M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, cit., p. 204). Il teatro d'avanguardia tende a impossessarsi degli indizi contestuali tradizionali, ma con l'intento di provocare e disorientare lo spettatore.

[22] M. DE MARINIS, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, «Documenti di Lavoro e pre-pubblicazioni», a cura del Centro di Semiotica e di Linguistica, s. F, 138-139, Università di Urbino, 1984, p. 2.

[23] M. DE MARINIS, *Réhabiliter le spectateur: pour une critique de la participation*, intervento tenuto dallo studioso all'interno della tre giorni del *Colloque PROSPERO* che ha avuto luogo presso l'Università di Liège il 26-29 settembre 2012 avente come titolo *Le théâtre et ses publics: la création partagée*. Il discorso da lui tenuto ha avuto ancora come *focus* la riabilitazione del ruolo dello spettatore nel processo di ricezione teatrale (http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/).

L'ipotesi dalla quale parte De Marinis per costruire il suo tentativo di modello di ricezione teatrale è quella per cui, nonostante l'unicità e l'irripetibilità del fatto teatrale, ogni esperienza teatrale è costituita da un certo numero di processi ricettivi che rappresentano l'attualizzazione personale di regole e principi generali, ovvero di invarianti. Queste «invarianti» costituiscono lo «scheletro della comprensione teatrale, che si riempie di volta in volta di contenuti diversi e anche imprevedibili».[24]

De Marinis in questo modello distingue cinque livelli ricettivi: percezione, interpretazione (a sua volta distinta in pragmatica, semantica, semiotica), reazioni emotive e cognitive, valutazione, memorizzazione e ricordo. Questi processi, separati per motivi metodologici, sono in realtà strettamente correlati durante la comprensione teatrale.

III.4.1. Percezione

La percezione è un'operazione cognitiva ed è fortemente legata ad altri due fattori, l'attenzione e la lingua.

La focalizzazione attentiva si svolge attraverso due modalità: può essere guidata dai dati del testo spettacolare che, secondo le sue regole di genere, dirige l'attenzione verso la «parte d'ambiente da analizzare e processare»,[25] oppure può essere indirizzata dai *frames* attivati dallo spettatore durante l'evento teatrale. Dunque, l'attenzione è, allo stesso tempo, la condizione necessaria per l'avvio e la buona riuscita del lavoro ricettivo dello spettatore e il risultato di una situazione psicofisiologica che De Marinis propone di chiamare «stato d'interesse».[26] Questo stato d'interesse è suscitato, a sua volta, da altri stati psicofisiologici importanti che sono la sorpresa o lo stupore. Essi nascono dallo spiazzamento delle attese

[24] M. DE MARINIS, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, cit., p. 2.
[25] Espressione coniata dagli psicologi Moates e Schumacher, citati da De Marinis.
[26] Ivi, p. 5.

dello spettatore e dalla violazione di quelli che sono considerati comportamenti quotidiani.[27] È quanto accade anche nel testo narrativo con il meccanismo della suspense.

Anche la lingua svolge il suo importante ruolo nel focalizzare l'attenzione dello spettatore verso certe scene (anche se è stata dimostrata l'indipendenza fra codice fonetico e codice semantico e quindi la possibilità di concepire il secondo senza necessariamente essere in presenza del primo).

III.4.2. Interpretazione

Fanno parte dell'interpretazione le operazioni di comprensione cognitiva dello spettacolo teatrale. De Marinis le distingue in tre sottogruppi, ma solo per motivi pratici. Il peso e l'incidenza di ciascuna di esse dipende dall'occorrenza concreta che via via si realizza.

L'"interpretazione pragmatica" è quella per cui lo spettatore identifica come teatrale l'evento che ha davanti e postula l'appartenenza di esso a un determinato genere teatrale. L'"interpretazione semantica" verte intorno al significato del testo spettacolare; lo spettatore è in grado di costruire uno o più significati globali per spettacolo grazie alle sue conoscenze generali e particolari, grazie alle informazioni che desume dallo spettacolo e dal contesto comunicativo e che dispone in successive ipotesi di *topics* parziali. Questi *topics* vengono memorizzati e alla fine organizzati in una macrostruttura semantica coerente. Il procedimento è del tutto simile a quello che si attiva nei confronti di un testo narrativo. Il testo, sia esso teatrale o letterario, contiene diversi livelli di significato da esplicitare. Dipende dalla competenza del lettore/spettatore saperne cogliere e restituire il maggior numero possibile. L'"interpretazione semiotica", infine, si interessa ai significanti, ai segnali

[27] Si pensi al lavoro di Eugenio Barba e dell'*Odin Teatret* votato all'opposizione delle leggi di gravità, inerzia e minimo sforzo.

e agli scarti stilistici messi in campo dal testo spettacolare. Sono proprio questi segni ad attirare l'attenzione dello spettatore, ancora prima del significato che contengono.

De Marinis conclude che la comprensione teatrale è prima di tutto «decifrazione e valutazione di paradigmi stilistici e retorici che un dato spettacolo mette inevitabilmente in gioco», i quali, poi, concorrono a determinare il significato e la valenza (dal punto di vista artistico, ideologico e sociale) di quel particolare testo spettacolare.

III.4.3. Reazioni emotive/cognitive e valutazione

Questo livello comprende gli effetti che si innescano nell'area affettiva e intellettuale dello spettatore per opera dell'azione manipolatrice dello spettacolo. In quanto atto comunicativo, fra spettacolo e spettatore si instaura una "relazione teatrale"[28] che coinvolge in modo globale il ricevente dell'evento teatrale, cognitivamente ed emotivamente.

Entrambe queste sfere concorrono alla comprensione del testo spettacolare. De Marinis sottolinea l'importanza di prenderle in considerazione tutte e due, opponendosi, in questo modo, alle ideologie emozionalistiche sposate da alcuni semiologi, i quali sostengono che «non è lo *studium* a essere importante nell'esperienza teatrale ma proprio il *punctum*, quella "ferita" che lo spettacolo ci infligge». [29] Di fronte alla pretesa primarietà e indipendenza degli aspetti emozionalistici della ricezione teatrale, De Marinis sente la necessità di «mettere a punto una teoria che si sforzi, invece, di render conto, per quanto possibile, degli aspetti affettivi e assiologici della ricezione dello spettatore nel quadro di una semiotica cognitiva, pragmaticamente orientata, della relazione teatrale».[30] L'obiettivo che deve porsi la semiotica teatrale, secondo lo studioso, è quello di dimostrare che aspetti e

[28] M. DE MARINIS, *La ricezione teatrale. Una semiotica dell'esperienza?*, cit., p. 382.
[29] Ivi, p. 385.
[30] Ivi, p. 386.

processi intellettuali e aspetti e processi sentimentali coesistono nell'esperienza dello spettatore. Le reazioni emotive dello spettatore sono dovute, almeno in parte, alla comprensione intellettiva dello spettacolo perché esiste, nella fruizione estetica di un testo spettacolare, anche un godimento derivato dal «piacere di capire, connettere, coerentizzare, il piacere di scoprire, ipoteticamente, le leggi che regolano il funzionamento di un testo e lo rendono, almeno in parte, intelliggibile».[31]Certo, lo spettatore che va a teatro può anche provare delle emozioni imprevedibili, inspiegabili e del tutto individuali (anche perché si deve tenere in considerazione il fatto che ogni spettatore va a teatro con il proprio bagaglio culturale ed esperienziale – la propria "enciclopedia" – e che è un essere collocato all'interno di una precisa cultura, società, storia). Ne consegue che la ricezione teatrale è un'esperienza estetica che implica molte altre dimensioni oltre a quella cognitiva (nonostante questa rimanga centrale) e che, a maggior ragione, ogni individuo che partecipa a uno spettacolo teatrale, vive un'esperienza del tutto singolare e personale. Diventa allora interessante, come afferma De Marinis, vedere in che relazione stanno le diverse esperienze e quindi le diverse comprensioni, quali sono i tratti in comune che le rendono in parte analizzabili e spiegabili.[32]

[31] M. DE MARINIS, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, cit., p. 16. Allo stesso godimento procurato dal piacere di capire si riferisce anche Grosser quando parla degli indizi che l'autore dissemina nel testo affinché il lettore li colga e li unisca a formare quel disegno che l'autore ha tramato per lui.

[32] Negli anni in cui De Marinis espone queste riflessioni, nel campo della neuroscienza stava avvenendo una scoperta dai tratti eccezionali. Il neuroscienziato Giacomo Rizzolatti, nel 1992, insieme a una *équipe* di scienziati da lui coordinati, scopre l'esistenza nel nostro sistema cerebrale dei "neuroni specchio". La scoperta è illuminante e ha delle ripercussioni immediate in diversi settori scientifici, oltre a quello della neurologia. I neuroni specchio mostrano «come il riconoscimento degli altri, delle loro azioni e perfino delle loro intenzioni dipenda in prima istanza dal nostro patrimonio motorio; […] essi consentono al nostro cervello di correlare i movimenti osservati a quelli propri e di riconoscerne così il significato» (GIACOMO RIZZOLATTI, CORRADO SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006, p. 3). Dunque, il nostro cervello sarebbe in grado di comprendere gli atti (un sistema di movimenti coordinati e finalizzati a uno scopo) compiuti dagli altri immediatamente, di riconoscerli basandosi semplicemente sulle proprie competenze motorie. Il sistema di neuroni specchio risulta così decisivo per la costituzione di quell'esperienza comune che è all'origine della nostra capacità di agire come soggetti non meramente individuali, ma anche sociali (forme più o meno complicate di imitazione, apprendimento, comunicazione gestuale e verbale trovano riscontro nell'attivazione di specifici circuiti specchio). E tutto ciò non si limita solo alla comprensione degli atti motori, ma anche la possibilità di cogliere le reazioni emotive degli altri è correlata a un determinato insieme di aree caratterizzate da proprietà specchio. Come le azioni, anche le emozioni sono immediatamente condivise tra individui. La vista di un volto addolorato o disgustato

Strettamente legata alle reazioni emotive determinate dallo spettacolo è la conseguente valutazione (positiva o negativa) che lo spettatore dà allo stesso. In realtà, sottolinea De Marinis, esiste anche una reazione pre-interpretativa da parte dello spettatore, ovvero una reazione immediata, istintiva di fronte a certi stimoli (visivi, acustici) che provengono dall'evento teatrale (questa reazione è in parte maggiormente spiegabile, oggi, grazie alla teoria dei "neuroni specchio", ma dipende anche dall'enciclopedia e dai conseguenti gusti personali dello spettatore). Tale risposta è responsabile dell'accesso allo stato di interesse dello spettatore che è poi fondamentale perché si attivi il processo di percezione.

III.4.4. Memorizzazione e ricordo

Le operazioni mnestiche hanno una grande rilevanza in qualsiasi attività umana, a maggior ragione in quelle relative all'analisi testuale. Nel caso specifico dell'attività di ricezione teatrale, poi, assumono un significato peculiare per la natura effimera e irripetibile dell'evento teatrale, e quindi del testo spettacolare.

Si ricorda che il sistema-memoria è suddiviso in livelli e sottoinsiemi diversi: memoria

attiva le stesse aree della corteccia cerebrale che sono coinvolte quando siamo noi stessi a provare quelle emozioni. Perciò noi sentiamo "come se" fossimo l'altra persona. Questo meccanismo è alla base della comprensione delle reazioni emotive degli altri ed è un prerequisito fondamentale per lo sviluppo di un comportamento empatico (anche se la condivisione a livello viscero-motorio dello stato emotivo altrui non implica automaticamente un coinvolgimento empatico nei suoi confronti). Tutto ciò risulta ancora più chiaro se si tengono in considerazione le ricerche di Darwin esposte nel suo saggio *L'espressione delle emozioni* (1872): secondo lo scienziato la maggior parte delle nostre reazioni emotive, e in particolare quelle dette primarie (paura, tristezza, gioia, rabbia, disgusto, stupore) consistono in un «insieme di risposte sedimentatesi nel corso dell'evoluzione» (Ivi, p. 166), motivo per il quale ad esempio le espressioni facciali che esprimono queste emozioni rivelano una notevole somiglianza tra specie differenti e, all'interno di quella umana, tra culture diverse. Tutto questo mostra «quanto radicato e profondo sia il legame che ci unisce agli altri» (Ivi, p. 4). La connessione tra questa scoperta straordinaria e il processo di ricezione teatrale, è affidata alle parole di Peter Brook, grande drammaturgo e regista britannico, il quale ha dichiarato chela scoperta dei neuroni specchio finalmente dà un fondamento scientifico e teorico a ciò che il teatro sa da sempre. Il lavoro dell'attore, infatti, sarebbe vano se egli non potesse condividere, al di là di ogni barriera linguistica o culturale, i suoni e i movimenti del proprio corpo con gli spettatori, rendendoli parte di un evento che loro stessi devono contribuire a creare. Attori e spettatori sono accomunati perciò dal vivere le stesse azioni ed emozioni. Come conclude Rizzolatti «lo studio dei neuroni specchio sembra offrirci per la prima volta un quadro teorico e sperimentale unitario entro cui cominciare a decifrare questo genere di compartecipazione che il teatro mette in scena e che di fatto costituisce il presupposto di ogni nostra esperienza intersoggettiva» (ivi, p. 4).

a breve termine, memoria a lungo termine e memoria sensoriale. Nella memoria sensoriale le informazioni che arrivano al soggetto sono immagazzinate per un tempo brevissimo. Nella memoria a breve termine si depositano (temporaneamente) le informazioni cotestuali e contestuali provenienti dallo spettacolo e dalla relativa situazione comunicativa. Nella memoria a lungo termine, invece, si conservano, sotto forma di *frames*, le conoscenze enciclopediche intertestuali, teatrali ed extrateatrali che, assemblandosi a formare macrostrutture, cooperano nella costruzione del significato globale del testo spettacolare.

Fattori che possono condizionare l'operazione di sintesi mnemonica a teatro sono la lingua e le configurazioni visuali e iconiche. Un ruolo decisivo in questo processo è svolto poi dai «determinanti non cognitivi della memoria: impulsi, tendenze, motivazioni, bisogni, affetti, emozioni».[33]

De Marinis giunge così a definire una specie di «teoria della memoria teatrale» in cui mette in evidenza le caratteristiche specifiche delle operazioni mnestiche compiute dallo spettatore:[34] il ricordo dello spettatore tende a essere più ricostruttivo che riproduttivo, a eliminare quegli elementi a cui non riesce ad assegnare un significato ma, in compenso, può aggiungere all'esperienza teatrale elementi che non ne facevano parte e che provengono da altre esperienze teatrali e non, depositate in memoria (questo processo ha la funzione di riempire gli spazi bianchi lasciati dalla memoria, al fine di dare forma a un resoconto mnemonico il più possibile completo e coerente); momenti o parti di uno spettacolo simili dal punto di vista formale possono essere confusi nel ricordo; la memoria compie sinestesie trasformando elementi auditivi in aspetti visivi e viceversa;[35] ipotesi predittive e schemi di

[33] M. DE MARINIS, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, cit., p. 22. De Marinis sottolinea l'importanza e la centralità degli elementi affettivi all'interno del processo di ricezione e memorizzazione teatrale.
[34] Queste caratteristiche sono desunte a partire da ricerche empiriche svolte da De Marinis.
[35] È ciò che accade nel teatro di narrazione, in cui un attore, con parole e pochi gesti essenziali, costruisce mondi che lo spettatore traduce in immagini dentro la sua testa. Con il passare del tempo lo spettatore può

attesa costruiti nel corso dell'esperienza teatrale e poi frustrati dallo spettacolo, successivamente, nel ricordo, possono ripresentarsi come adeguati. Oltre a questi meccanismi di funzionamento della memoria se ne deve aggiungere un altro che opera soprattutto in altri tipi di ricordo (ad esempio nei testi verbali o nei racconti): quello per cui gli elementi meglio conservati in memoria sono quelli organizzati in macrostrutture che servono poi da riferimento per il recupero delle informazioni dettagliate. De Marinis arriva allora ad affermare che «il ricordo dello spettacolo risulterà tanto più organico e dettagliato quanto più ricca e approfondita sarà stata la coerentizzazione macrostrutturale attuata durante la sua ricezione».[36]

III.5. I presupposti della comprensione

Sulla base di quanto è stato detto, risulta evidente che la ricezione a teatro è determinata da molti altri fattori oltre a quelli culturali, teatrali e cognitivi. Soprattutto è largamente influenzata da una serie di presupposti di pre-comprensione (sull'importanza della pre-comprensione nella ricezione di un testo, estetico e non, De Marinis guarda all'ermeneutica tedesca e alla Scuola di Costanza, per la quale basti citare la centralità dell'"orizzonte di attesa" durante un'esperienza ricettiva testuale). De Marinis perciò giunge a proporre di sostituire il concetto di "competenza teatrale" con quello di "sistema teatrale di precondizioni ricettive" con cui si intende «l'insieme strutturato di tutti i fattori, cognitivi e non, che determinano il comportamento, cognitivo e non, dello spettatore a teatro, mettendolo in grado di eseguire le varie operazioni ricettive (percepire, interpretare, valutare, emozionarsi, memorizzare), di cui condizionano gli esiti».[37] Questo sistema include i

convincersi di aver veramente visto quello che invece ha soltanto sentito raccontare.
[36] M. DE MARINIS, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, cit., p. 21.
[37] Ivi, p. 23.

seguenti elementi: conoscenze generali, teatrali ed extrateatrali; conoscenze particolari (contesto comunicativo e paratesti); scopi, interessi e aspettative generali o particolari; condizioni materiali di ricezione (posizione fisica dello spettatore e sua relazione con gli altri spettatori presenti in sala). Dunque, ciò che è stato provato in settori extrateatrali della comunicazione (come quello letterario), è applicabile anche per il teatro: «le motivazioni e le disposizioni psicologiche con le quali lo spettatore va a teatro, i suoi investimenti affettivi nei confronti dello spettacolo, esercitano un'influenza determinante sul suo modo di fruire quello spettacolo, sulla sua comprensione teatrale».[38] Al giorno d'oggi il teatro è abitato da una vorticosa proliferazione di tipi testuali teatrali differenti ai quali corrispondono altrettante tipologie di fruizione possibili. All'interno di questa moltitudine di letture diverse a cui il fatto teatrale si espone (e che, da un certo punto di vista, permettono all'artista quel margine di incertezza indispensabile per il suo processo creativo) e di ipotetiche ricezioni del testo spettacolare, con il suo lavoro, De Marinis si propone di individuare un «grado zero»[39], uno Spettatore Modello, o meglio ancora, un «modello di spettatore»[40] grazie al quale studiare le concrete realizzazioni di ricezione del pubblico empirico. Oltre a questo, De Marinis auspica di riuscire a definire i principali processi in gioco nella ricezione teatrale, superando le concezioni troppo rigidamente cognitivistiche come quelle troppo emozionalistiche o anticoncettuali.

[38] Ivi, p 24.
[39] Espressione utilizzata dal professor Serge Saada all'interno del suo intervento durante il *Colloque PROSPERO* (Università di Liège, 26-29 settembre 2012). http://www.ateatro.it/webzine/2012/10/20/dossier-larte-dello-spettatore-per-una-fenomenologia-del-pubblico-teatrale/.
[40] M. DE MARINIS, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, cit., p. 27.

CAPITOLO QUARTO

LA FUNZIONE LETTORE IN *UOMINI E TOPI*

All'interno di questo e del prossimo capitolo si prende in analisi come caso applicativo delle teorie precedentemente esposte il romanzo di John Steinbeck, *Uomini e Topi*. Questo testo è parso particolarmente significativo per diverse ragioni. Innanzitutto, perché è un testo che permette un'analisi immediata sia della sua forma narrativa sia della sua trasposizione teatrale in quanto testo nato come «romanzo-dramma». Fin dal suo concepimento Steinbeck voleva conferire a questo romanzo una forma con caratteristiche fortemente drammatiche e che potesse essere facilmente adattabile per il teatro (e il cinema). Infatti, sia il romanzo che il suo adattamento teatrale vedono la luce nel medesimo anno, il 1937. A testimonianza del fatto che l'obiettivo di Steinbeck sia perfettamente riuscito stanno le numerose trasposizioni teatrali che del testo sono state fatte negli anni e i due adattamenti cinematografici realizzati (il primo, diretto da Lewis Milestone, risale al 1939, due soli anni dopo l'uscita del romanzo; il secondo, invece, è stato realizzato nel 1992, diretto e interpretato da Gary Sinise). Nel 2014 il testo è stato nuovamente prodotto a Broadway, sotto la direzione di Anna D. Shapiro, con un cast del tutto eccezionale: nel ruolo di George l'attore James Franco mentre nel ruolo di Lennie Chris O'Dowd (produzione che ha guadagnato un incredibile successo di pubblico e due *nominations* al Tony Award: a Chris O'Dowd come miglior attore protagonista e a

Japhy Weideman come miglior *Lighting Design*). Il successo ottenuto da questo ulteriore spettacolo conferma che questo pezzo della letteratura è ancora attuale e che – giustamente – va annoverato fra i classici della letteratura americana. In quello stesso anno, per una simpatica coincidenza, anche in Italia si riaccendeva l'interesse nei confronti di quest'opera. A riportarlo sul palco era il Teatro Ca' Foscari di Venezia, con la regia di Stefano Pagin e sotto la direzione del progetto di Francesca Bisutti. La scelta di rimettere in scena proprio questo testo non era affatto casuale: erano passati settant'anni esatti dalla prima e unica rappresentazione dello spettacolo realizzata dal giovane regista Luigi Squarzina nel 1944, allora allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica a Roma, come saggio finale per il secondo anno del corso di regia. È sembrato significativo, allora, scegliere *Uomini e Topi* anche per questa seconda ragione: il fatto che lo spettacolo sia stato prodotto dal Teatro Ca' Foscari ha permesso un confronto diretto con i protagonisti del progetto e un recupero proficuo di materiale raro, utile e interessante (documenti di paratesto dello spettacolo, una copia del copione originario di Squarzina del 1944, il copione del regista Stefano Pagin, articoli, recensioni, ma anche le testimonianze orali di chi ha operato fattivamente per la realizzazione di quest'opera). Infine, la scelta è ricaduta su *Uomini e Topi* perché, nonostante il testo sia stato concepito molti anni prima che le teorie sulla ricezione letteraria (e teatrale) fossero formulate, Steinbeck nella sua attività di scrittore, come sostiene Rafroidi, si pone come primo obiettivo quello di «appassionare i lettori»[1] e per farlo adotta delle tecniche particolari con le quali ottenere la loro attenzione e la loro cooperazione nella costruzione del significato del testo. La forma particolare della *play-novelette*[2] adottata in *Uomini e Topi*,

[1] PATRICK RAFROIDI, *John Steinbeck*, traduzione di Giuseppe Bendiscioli, Torino, Borla Editore, 1965 (Paris 1965), ('Scrittori del Secolo', 18), p. 143.
[2] È il modo con cui chiama l'Americanista Franco Garnero il genere "romanzo-dramma" su cui si sta cimentando Steinbeck. Warren French, invece, definisce *Uomini e Topi* «una commedia in forma di romanzo» (cfr. WARREN FRENCH, *Steinbeck*, traduzione di Vania Belluggi, Firenze, La Nuova Italia, 1977[2], New York 1961, 'Il Castoro', 29, p. 60).

la brevità e l'asciuttezza che caratterizzano il romanzo lo rendono un caso esemplare per poter tentare un'analisi il più possibile esaustiva nell'ottica della teoria della ricezione.

Prima di procedere con l'analisi si provvede a dare qualche nozione utile per la comprensione e l'inquadramento del romanzo in questione (di cui si fornisce anche qualche chiave di lettura critica) e in generale dell'opera e della poetica di John Steinbeck.

IV.1. La trama

Uomini e Topi racconta la vicenda di due braccianti, il piccolo e astuto George e il grande, forte, ma demente, Lennie. Questi sono costretti a girare da un *ranch* all'altro della California alla ricerca di in un ingaggio di lavoro che permetta loro di mettere via un gruzzolo di denaro per realizzare un sogno condiviso: comprare un pezzo di terra in cui andare a vivere. Non è semplice però mantenere il lavoro a causa di una mania perversa di Lennie che lo mette sempre in situazioni sconvenienti: questo omone ama accarezzare tutto ciò che è morbido (esseri viventi o meno), ma sotto la forza delle sue manone nulla può sperare di sopravvivere. Dopo aver fatto morire un paio di topi e un cagnolino, la sorte tocca anche alla moglie di Curley, il figlio del sovrintendente dell'ultimo *ranch* in cui George e Lennie sono approdati da un paio di giorni per lavorare. Intuendo che ciò che ha fatto non è buono, Lennie scappa dal *ranch* e si rifugia nella radura dove George gli aveva detto di nascondersi nel caso in cui avesse combinato un'altra delle sue malefatte. A questo punto il destino per Lennie è scritto: Curley, scoperto il misfatto, raggruppa un manipolo di braccianti comandando a chiunque trovi Lennie di sparargli nella pancia. Sparare nella pancia significa provocare una morte atroce e dolorosa e George non vuole che questo accada a Lennie perché – per quanto sia consapevole che il gesto compiuto dal compagno non è ammesso nel consesso degli

uomini – sa che il suo amico non ha ammazzato la moglie di Curley per cattiveria reale. George raggiunge Lennie nella radura, prima degli altri uomini che lo stanno cercando urlando al linciaggio. George tranquillizza Lennie, spaventato e mortificato per quello che ha combinato, raccontandogli nuovamente di quando avranno un pezzo di terra, di come sarà la loro casa, i conigli e tutto il resto. E mentre Lennie ammira sognante il quadro perfetto che le parole di George hanno saputo costruire, quest'ultimo estrae dalla giacca la pistola di uno dei lavoratori del *ranch*, la punta alla nuca dell'amico e spara. Il rumore dello sparo fa sopraggiungere immediatamente Curley e gli altri i quali rimangono a osservare il corpo di Lennie esamine con una certa soddisfazione. Solo Slim, il capo cavallante, uomo ponderato e stimato da tutti all'interno del *ranch*, che aveva avuto modo di parlare con George e di comprendere la profondità del legame che univa la coppia di stagionali, si avvicina a George e gli dice «"Qualche volta bisogna far così"» e ancora «"Venite, George. Io e voi, andremo a bere un bicchiere"».[3]

IV.2. La struttura e i temi

Il romanzo di Steinbeck può essere considerato un romanzo circolare poiché inizia e finisce all'interno dello stesso scenario: la radura. Diversi gli elementi presenti ad attestare questa circolarità: la descrizione della pozza d'acqua, il mucchio di cenere dovuto ai fuochi accesi dai molteplici vagabondi che hanno passato una notte in quel luogo, il paragone fra la camminata di Lennie e quella di un orso che trascina le zampe, l'airone che si alza in volo dopo aver percepito il rumore di passi, la biscia d'acqua con il suo movimento simile a un periscopio, Lennie che beve con ingordigia dalla pozza e poi si siede raccogliendo le

[3] JOHN STEINBECK, *Uomini e Topi*, traduzione di Cesare Pavese, Milano, Bompiani, 2007[19] (New York 1937), p. 117.

ginocchia al petto, il vento che muove dolcemente le foglie dei sicomori e dei salici e increspa leggermente l'acqua, il passaggio dal giorno alla sera testimoniato dal risalire dell'ombra dalla vallata alla cima dei monti, le urla di uomini provenienti dalla strada (all'inizio) che diventano le urla dei braccianti alla ricerca di Lennie (nel finale).

L'opera, che è divisa in sei brevi capitoli, è tenuta saldamente insieme da una rete di rimandi interni, il più significativo dei quali è il parallelismo che si instaura tra l'uccisione del cane di Candy, nella parte terza, e l'uccisione di Lennie nel finale del libro (ovvero nella parte sesta). Questa analogia divide l'opera esattamente in due parti.

Il titolo di un'opera è già una «chiave interpretativa»[4] importante per il lettore ed è quindi giusto prestargli attenzione. I titoli, secondo la concezione di Eco, dovrebbero «confondere le idee, non irreggimentarle»,[5] e così fa il titolo *Uomini e Topi* che non lascia trasparire con immediatezza il contenuto del romanzo. Tra l'altro il titolo che oggi porta la sua opera non è quello che lo scrittore aveva scelto fin da subito. La sua prima ipotesi ricadeva su «*Something That Happened*».[6] Già questo primo titolo impone una riflessione, come nota Fontenrose infatti

> Something that happens may be accidental, coincidental, atypical, and surely the concluding events and deeds in this novel are neither typical nor commonplace. For George and Lennie, being who they are and when they are, the outcome may be inevitable, and we may see a personal tragedy in the tale.[7]

Questo titolo annuncia uno dei princìpi cardine della poetica di Steinbeck, quello che è stato definito, dall'autore stesso, il suo "pensiero non-teleologico", ovvero il rifiuto di

[4] U. ECO, *Postille a "Il Nome della Rosa" 1983,* in *Il Nome della Rosa*, cit., p. 507.
[5] Ivi, p. 508.
[6] JOSEPH FONTENROSE, *John Steinbeck. An introduction and interpretation,* New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963, p. 56.
[7] Ivi, p. 57.

ricercare le cause degli eventi che si susseguono nella vita umana, il fine ultimo verso cui tende l'esistenza. Il punto di vista di Steinbeck si fonda sulla biologia (percorso universitario che aveva iniziato, ma non portato a termine), passione che condivide con uno dei suoi più grandi amici, il biologo Edward Ricketts. Con lui ha l'opportunità di condividere diversi viaggi, uno dei quali offrirà allo scrittore l'occasione di osservare il mondo marino, annotare appunti su di esso da cui trarre poi i prodromi di quella che sarà la sua "filosofia naturalistica" (questi appunti, riordinati, daranno alla luce, nel 1941, un libro importante per comprendere il pensiero di Steinbeck: *Sea of Cortez*). La biologia dà allo scrittore un metodo scientifico con cui osservare la realtà per poterla descrivere obiettivamente. Invece di interpellare entità sovrumane o di ipotizzare cause che creano soltanto illusioni, Steinbeck preferisce sondare i dati empirici che la vita reale gli offre per giungere a comprenderla e accettarla. Solo in questo modo l'uomo potrà poi compiere delle azioni ragionevoli. Intriso di questo pensiero è *Uomini e Topi*, dove quello che succede, non succede perché c'è un fine ultimo, ma semplicemente perché accade. I fatti hanno come conseguenza determinate azioni che sono dettate da una volontà costretta da necessità. Esemplare è il gesto finale compiuto da George. Egli, quando decide di andare alla ricerca di Lennie per sparargli, sta decidendo di farlo, ma la sua è una volontà imposta dal contesto che si è venuto a creare. Non può fare diversamente: quell'atto è necessario: «"Non bisogna pensarci," disse Slim. "Qualche volta bisogna far così."».[8]

Oltre a essere un racconto non-teleologico, la storia di *Uomini e Topi* «meant to be a parable of the human condition, as his final title indicates, *Of Mice and men*».[9] L'origine del titolo definitivo è rilevante, dal momento che deriva da una poesia di Robert Burns[10] che

[8] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 117.
[9] J. FONTENROSE, *John Steinbeck. An introduction and interpretation,* cit., p. 57.
[10] Robert Burns è stato un poeta romantico vissuto tra il 1759 e il 1796 e oggi acclamato poeta nazionale di Scozia (cfr. MASSIMO MIGLIORATI, "*Uomini e Topi" di John Steinbeck o dell'impossibile redenzione*, in

pare contenere *in nuce* il messaggio che Steinbeck conferirà a tutto il racconto. La poesia di Burns si intitola *To a Mouse. On Turning Her up in Her Nest with the Plough (November 1785)*. Il passo da cui è ricavato il titolo è il seguente:

> *But Mousie, thou art no thy-lane,*
> *In proving foresight may be vain:*
> *The best laid schemes o'Mice an'Men,*
> *Gang aft agley,*
> *En'lea'e us nought but grief an'pain,*
> *For promis'd joy!*

La traduzione italiana, come suggerisce Migliorati, suona più o meno così: «Ma topolino, non sei il solo, / A comprovar che la previdenza può esser vana: / I migliori piani dei topi e degli uomini, / Van spesso di traverso, / E non ci lascian che dolore e pena, / Invece della gioia promessa!».[11] Si nota che il titolo per il romanzo di Steinbeck riprende la similitudine fra gli uomini e i topi istituita nei versi circa l'inutilità della loro previdenza: i loro piani sono destinati a fallire. Significativi gli ultimi due versi che lamentano una condizione di «dolore e pena» anziché la «gioia promessa». Il protagonista della poesia è un topolino di campagna che, con cura e devozione, costruisce il suo nido, ma quest'ultimo sarà distrutto dal passaggio dell'aratro. Così, come il topolino, anche George ordisce con attenzione il suo progetto per giungere a possedere il tanto aspirato pezzetto di terra in cui vivere. In questo progetto include il suo compagno Lennie sperando, con le sue reiterate raccomandazioni, di contenere la natura imperfetta dell'amico. Ma la natura dell'uomo è incontrastabile, il suo istinto indomabile. Il titolo diventa così una chiave allusiva importante

---

TIZIANA PIRAS, a cura di, *Gli scrittori italiani e la Bibbia. Atti del convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, p. 232).

[11] *Ibidem*.

per accedere a un'altra delle linee-guida essenziali del pensiero steinbeckiano: l'ineluttabilità del destino. Oltre tutto all'interno del romanzo a soccombere sono la moglie di Curley e Lennie, proprio i due personaggi «irrimediabilmente "fuori luogo", impossibili da assimilare all'ambiente».[12] La loro morte mette in luce una dinamica che Steinbeck ha notato in natura, ma che egli riconosce anche fra gli uomini: la tendenza a costituire insieme un "animale-gruppo". In *Sea of Cortez* l'autore osserva:

> […] sospettiamo che quando il banco verrà studiato come un animale piuttosto che una somma di pesci individui, si scoprirà che a certe unità sono assegnate funzioni speciali da eseguire; che le unità più deboli o più lente possono perdere il loro posto come cibo per i predatori per il bene della sicurezza del banco inteso come animale.[13]

Secondo questa logica Lennie deve morire, per la sicurezza di tutti. Tutto l'animale-gruppo del *ranch* diventa colpevole della sua morte. In trasparenza, allora, si evince anche un'altra delle tematiche care all'autore californiano: la denuncia sociale contro la discriminazione subita da alcune categorie della popolazione (quelli considerati folli o dementi, i lavoratori sfruttati e sottopagati, i neri vittime di pregiudizi razziali).

Il titolo pone un parallelismo fra gli "uomini" e i "topi" offrendo un altro spunto interessante su cui riflettere. Il procedimento del parallelismo, in Steinbeck, è ripreso dalla biologia e lo scrittore californiano non se ne serve per ottenere effetti stilistici bensì per ricercare delle somiglianze fra l'uomo e il mondo naturale in modo da «ottenere con uno solo sguardo una visione quanto più possibile completa della creazione».[14] Il pensiero di

---

[12] FRANCESCA BISUTTI, *Il giardino del teatro: sono di scena i profumi*, in ELISABETTA BARTULI *et alii, Il profumo della letteratura*, a cura di Daniela Ciani Forza, Simone Francescato, Ginevra-Milano, Skira, 2014, p. 93.

[13] FRANCO GARNERO, *Invito alla lettura di Steinbeck*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1999, p. 203.

[14] P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 55. All'interno del romanzo molteplici sono i parallelismi messi in atto dall'autore. Se ne cita qualche esempio: la camminata di Lennie, all'inizio e alla fine del romanzo, è paragonata a quella di un orso; la forza di Lennie è simile a quella di un toro; Curley si scaglia addosso a Lennie come un cane *terrier*; sia Curley che sua moglie, sotto la morsa di Lennie, assomigliano a un pesce attaccato alla lenza;

Steinbeck è un pensiero panteistico fondato sulla compenetrazione continua fra osservazione scientifica, riflessione filosofica e costruzione artistica. Citando nuovamente *Sea of Cortez* l'autore scrive: «Noi volevamo vedere tutto quello che gli occhi potevano immagazzinare e, cominciando dalle nostre osservazioni e dalle nostre riflessioni, edificare qualche nuova struttura modellata in base alla realtà».[15] Al metodo ricavato dalla biologia si deve aggiungere però quella che era la predisposizione naturale dell'uomo-poeta Steinbeck: il gusto per l'immaginazione, il senso del sacro, la passione per la terra. Lo scrittore è spinto istintivamente a cercare oltre le apparenze della realtà un significato altro, il simbolo. Il panteismo steinbeckiano, perciò, «non è negazione, ma sublimazione dell'umano»,[16] poiché per Steinbeck l'uomo è l'unico essere cosciente dell'universo ed è grazie alla sua coscienza che l'universo viene percepito come notevole, plurisemantico. Ed è l'uomo che può percepirsi come parte di questo universo:

> […] se noi smettessimo di evocare l'immagine di un dittatore gentile, barbuto, interstellare, potremmo trovare noi le autentiche immagini del suo regno, i nostri occhi nelle nebulose e gli universi nelle nostre cellule.[17]

Nozione fondamentale per Steinbeck è quella di «unità»:[18] unità dei regni naturali e animali diversi, unità «pancosmica»,[19] unità del gruppo umano. Concetto limpidamente espresso nell'interpretazione filosofica seguente, tratta sempre da *Sea of Cortez*:

> nella piccola baia di San Carlos, dove vivono numerosi banchi di animali marini appartenenti a molte specie, sentivamo imporci la sensazione di una unità più vasta,

la moglie di Curley morta è associata a un cucciolo morto.
[15] Ivi, p. 56.
[16] Ivi, p. 79.
[17] F. GARNERO, *Invito alla lettura di Steinbeck*, cit., p. 207.
[18] P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 62.
[19] *Ibidem.*

> creata dalla relazione interdipendente di queste specie nel campo del nutrimento, anche se ciò importa il loro divorarsi reciproco…e può darsi che questa unità vivente si inserisca nell'essere molteplice formato dalla vita di tutto l'oceano e, di qui, nell'essere più vasto ch'è l'Universo.[20]

L'amicizia per Steinbeck è il primo passo verso la fusione in gruppo. Tema particolarmente caro allo scrittore, questo tipo di legame, all'interno delle sue opere, è duale: è generatore di vita, ma è quasi sempre associato al suo contrario, la morte (basti pensare al tragico epilogo di *Uomini e Topi*). La dualità presente nell'amicizia è la stessa che abita l'intimo dell'uomo, dove si consuma costantemente una lotta fra istinto e razionalità. Queste due componenti umane sono dissociate nei caratteri costruiti da Steinbeck e così hanno origine le famose coppie dei suoi romanzi. Nel caso di *Uomini e Topi* nella coppia Lennie-George, Lennie rappresenta l'istinto, George la razionalità.[21] L'uomo che ha qualcuno con cui condividere le avventure della vita si sente protetto. In merito affiorano alla memoria le parole del vecchio Candy: «"E abbiamo degli amici, ecco cosa abbiamo. Una volta magari sì che andare a spasso ci faceva paura, ma ora non più."».[22] Ma l'andare insieme spesso è guardato con sospetto da chi è avvezzo a una vita solitaria perché, come afferma George, quelli che si abituano a girare da soli «diventano tipacci».[23] L'uomo, però, è naturalmente portato a vivere in comunione con altri esseri viventi (Steinbeck l'ha dimostrato più volte a partire da indagini sul regno animale), la condizione di solitudine è pericolosa, come osserva Crooks (il negro del *ranch*, condannato a una vita ai margini rispetto alla comunità dei braccianti):

> "[…] A un uomo occorre qualcuno…che gli stia accanto." Gemette: "Un uomo

[20] Ivi, p. 64.
[21] Lo stesso principio sta alla base della formazione delle tipiche coppie comiche.
[22] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 86.
[23] Ivi, p. 46.

ammattisce se non ha qualcuno. Non importa chi è con lui, purché ci sia. Vi so dire," esclamò, "vi so dire che si sta così soli che ci si ammala."[24]

Steinbeck condanna duramente la solitudine, la considera l'inferno per l'uomo.

La relazione che unisce George e Lennie sembra sublimata a religione, come sostiene un'interpretazione di Fontenrose: «it is a religion of cooperation» [25] che salva dalla solitudine, dalla tentazione di sperperare i propri soldi in bar e bordelli, dal finire rinchiusi in una prigione. A sostegno della sua tesi, Fontenrose sottolinea come il legame fra i due braccianti sia costellato da gesti e litanie che richiamano un rito religioso. Ad esempio ogni volta che George ripete a Lennie la storia del pezzo di terra, Lennie interviene sempre, come se fosse una risposta rituale, al momento giusto con: «"Noi invece è diverso! E perché? Perché… perché ci sei tu che pensi a me e ci sono io che penso a te, ecco perché."».[26] Inoltre questo tipo di «formulaic recitation»,[27] per due delle tre volte in cui ricorre nel romanzo, è formulata nella radura, luogo mitico, antico e sacro, privilegiato – nelle opere di Steinbeck – come scenario ideale per la consumazione di cerimonie che sovrintendono alla vita e alla morte. Nella radura descritta in *Uomini e Topi*, inoltre, sono presenti un cumulo di cenere (simbolo cristiano del trapasso dalla vita alla morte) e i tre elementi vivificatrici (acqua, terra, luce del sole) secondo quella che si potrebbe definire la "religione naturalistica" di Steinbeck, la quale tende a divinizzare il paesaggio. Come l'autore scrive:

La terra è nostra madre…come ogni cosa vivente, essa ha vita dalla madre e ritorna a lei.

[24] Ivi, p. 80.
[25] J. FONTENROSE, *John Steinbeck. An introduction and interpretation,* cit., p. 59.
[26] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 18.
[27] J. FONTENROSE, *John Steinbeck. An introduction and interpretation,* cit., p. 59.

> L'acqua è il seme, la terra l'alvo e il calore del sole è l'energia vivificatrice.[28]

La passione di Steinbeck per la terra – in modo particolare per la sua terra californiana – deriva dalla sua capacità di scrittore-poeta di cogliere la bellezza del paesaggio, ma anche dal suo pensiero non-teleologico da cui proviene la convinzione che l'affetto per il mondo esteriore debba essere indirizzato esclusivamente su questo mondo. Da questo presupposto consegue l'attaccamento degli uomini per gli uomini o per gli oggetti posseduti. L'esempio centrale in tal senso all'interno di *Uomini e Topi* è quello che l'autore chiama «the mystic quality of owning a house»,[29] ovvero il desiderio custodito dai due protagonisti di vivere un giorno in un proprio pezzo di terra, in una propria casa indipendente, senza più ordini da eseguire.

IV.3. Il lettore nel testo

Steinbeck, con le sue opere, si pone l'obiettivo di appassionare il lettore e vi riesce perché lui stesso, *in primis*, si entusiasma per loro:

> Ho tratto sempre un gran piacere dalla composizione dei miei libri e ci tengo a conservarmi questo piacere a qualsiasi costo.[30]

Secondo l'autore un buon romanzo prima di tutto deve essere una «distrazione»[31] per il lettore. Ma affinché quest'ultimo diventi complice del creatore, bisogna dargli l'illusione della realtà. E per fare questo, Steinbeck combatte l'«incontinenza verbale» [32] che

[28] P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 71.
[29] Ivi, p. 69.
[30] Ivi, p. 143.
[31] *Ibidem.*
[32] Ivi, p. 137.

caratterizzava le sue prime opere attraverso la forma del "romanzo-dramma", adducendo queste ragioni in virtù di tale scelta:

> D'altra parte si è compensati dalla concentrazione e dalla disciplina imposte dal teatro e dalla impopolarità di rappresentare cose vaghe e inconsistenti sia intellettuali sia fisiche. Occorre esser chiari e concisi. Non vi può essere spreco, né lungo discutere, nessuno scarto dal tema centrale, né lunghi indugi. Come in ogni buon lavoro teatrale, l'azione dev'essere immediata, dinamica, e la soluzione del dramma deve aver luogo interamente a mezzo dei personaggi stessi.[33]

In *Uomini e Topi* queste caratteristiche sono messe in atto e sono alla base del successo ottenuto dal libro. L'autore ha tracciato una griglia precisa dentro la quale il suo lettore possa muoversi e lasciarsi coinvolgere emotivamente dall'azione, dall'inizio alla fine.

Per rispondere alla richiesta di verosimiglianza lo scrittore delinea con pochi specifici tratti lo scenario, i personaggi, le situazioni. La descrizione del paesaggio all'inizio della prima e della sesta parte in *Uomini e Topi*, la descrizione della baracca dei braccianti e di quella dove vive il garzone Crooks sono caratterizzate da una precisione assoluta nella scelta dei particolari e il risultato «che non potrebbe provocare che noia, riesce invece a far immaginare la bellezza del luogo con una acutezza visiva straordinaria».[34]

IV.3.1. L'attenzione del lettore

Fondamentale per uno scrittore è riuscire a catturare l'attenzione del lettore. Al fine di realizzare questo scopo egli ricorre a diversi procedimenti. Il primo fra questi è la presentazione statica, esteriore dei personaggi attraverso una scelta accurata dei qualificativi (alcuni creati appositamente *ex novo*), soprannomi e confronti pittoreschi. L'obiettivo è che

[33] *Ibidem.*
[34] Ivi, p. 144.

l'immagine si imprima nella mente del lettore e lo provochi sia per adesione che per opposizione: in ogni caso, in questo modo, l'attenzione del lettore sarà legata. Quest'ultima è anche strettamente connessa alla capacità del romanzo di stimolare in lui curiosità. Attraverso frasi come quella pronunciata da Candy: «"Aspettate di vederla la moglie di Curley"»,[35] il lettore si immedesima nell'interlocutore di Candy, George, e insieme a lui attiva ipotesi predittive sul personaggio evocato, le quali saranno poi confermate o disattese nel momento in cui il personaggio si paleserà. Lo stesso meccanismo si innesca attraverso il procedimento dell'ellissi che lascia un vuoto narrativo che deve essere riempito dall'immaginazione del lettore e dalla sua capacità predittiva derivata dai *frames* costruiti in base ai dati raccolti fino a quel momento. Ad esempio, all'inizio del romanzo George e Lennie giungono in una radura e dal loro dialogo il lettore comprende che son dovuti scappare dal precedente *ranch* perché Lennie ha combinato qualcosa di "brutto":

> "E va bene," disse George. "E non devi neanche fare quelle brutte cose che hai fatto a Weed."
>
> Lennie si mostrò confuso. "Che cosa ho fatto a Weed?"
>
> "Oh, ti sei dimenticato anche questo, eh? Sta' certo che non te lo ricordo, altrimenti lo rifai."
>
> Una luce d'intelligenza aprì il viso di Lennie. "Ci sono corsi dietro a Weed," esclamò trionfante.
>
> "Corsi dietro, un corno," disse George con disgusto. "Noi siamo corsi. Ci cercavano dappertutto ma non ci hanno presi."[36]

Il lettore si domanda cosa abbia potuto fare Lennie di così deplorevole da costringerli a scappare inseguiti da altri uomini. Il misfatto si definisce un po' di più qualche pagina dopo quando George dice, facendo il verso a Lennie:

[35] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 31.
[36] Ivi, p. 11.

"'Volevo soltanto toccarle il vestito…Volevo soltanto carezzarla come un topo…' Domando io come diavolo doveva fare a capire che volevi soltanto toccarle il vestito! Si tira indietro e tu duro, come fosse un topo. Si mette a strillare e ci tocca nasconderci in un canale d'acqua, tutto un giorno, con quei tipi che giravano a cercarci."[37]

La curiosità del lettore è completamente soddisfatta solo all'interno della parte terza del libro, quando George racconta a Slim perché lui e Lennie girino insieme e confessa la ragione per cui son dovuti scappare da Weed. Questo episodio, immagazzinato nella mente del lettore, diventa un *frame* che sarà recuperato da chi legge nella scena in cui Lennie è nel fienile insieme alla moglie di Curley e inizia ad accarezzarle i capelli. Dopo aver visto morire un paio di topi e un cagnolino a causa delle grandi mani di Lennie bramose di accarezzare tutto ciò che è morbido, e riportando alla memoria i fatti di Weed, il lettore prova una tensione enorme perché ipotizza l'epilogo tragico della vicenda.

IV.3.2. La cooperazione del lettore

La storia di *Uomini e Topi* è raccontata attraverso il punto di vista di un narratore esterno che descrive ciò che succede, registra i dialoghi dei personaggi, ma non entra nei loro pensieri. Questo tipo di focalizzazione spinge il lettore a interrogarsi sulle motivazioni di gesti e azioni compiuti dai personaggi e a riempire, all'interno dei dialoghi, gli spazi di "non detto". La cooperazione del lettore è perciò necessaria affinché ciò che è scritto sia attualizzato correttamente. Ad esempio, all'inizio della parte terza Slim e Lennie entrano nella baracca conversando:

"Una cosa da nulla," disse Slim. "Tanto li avrei annegati quasi tutti. Non è

[37] Ivi, pp. 15-16.

nemmeno il caso di ringraziarmi."

George disse: "Una cosa da nulla per voi, forse, ma per lui vuol dire molto."[38]

Il lettore, attraverso questo scambio di battute, intuisce che Slim ha regalato un cagnolino a Lennie, su richiesta di George. Il lettore lo capisce anche perché, nelle pagine precedenti, George ha promesso a Lennie che lo avrebbe fatto. Perciò la capacità di riempire gli spazi vuoti lasciati dal narratore dipende dalla capacità del lettore di unire gli indizi raccolti nel testo fino a quel momento per formulare ipotesi predittive.

Un altro esempio in cui il "non detto" deve essere completato dalla cooperazione del lettore è il seguente. Carlson, uno dei braccianti del *ranch*, non sopporta più l'odore che proviene dal vecchio cane di Candy e convince lo scopino a lasciarglielo uccidere. Uscendo dalla baracca con il cane al guinzaglio, Slim lo ferma dicendogli:

"Sapete come fare?"
"In che senso, Slim?"
"Prendete una pala," disse Slim brevemente.
"Oh, certo, ho capito."[39]

Il dialogo è semplicemente registrato, nessuna intromissione chiarificatrice da parte del narratore. Il lettore ipotizza che il comando di prendere una pala significhi che, una volta ammazzato il cane, Carlson debba seppellirlo. Oltre che per una questione igienica, anche per un discorso di cultura: dare sepoltura, all'interno dalla cultura occidentale, significa conferire dignità al cadavere. Queste ovviamente rimangono supposizioni del lettore che non potrà verificare la loro correttezza non essendoci modo di capirlo se non a partire dal testo.

All'interno di questo romanzo, la focalizzazione esterna si unisce allo stile

[38] Ivi, p. 43.
[39] Ivi, p. 53.

impersonale: ampio spazio ai dialoghi, alla descrizione minuziosa dell'aspetto esteriore e degli atteggiamenti dei personaggi, ma non delle motivazioni alla base delle loro azioni. Al lettore il compito di sondare le sfumature dell'anima dei personaggi, comprendere quali spinte li muovono a compiere determinate azioni e ricavare i temi suggeriti dietro alle situazioni proposte. Joseph Kassel, nella prefazione all'edizione francese di *Uomini e Topi* afferma che Steinbeck appartiene a quel gruppo di autori che

> dispongono di un segreto impenetrabile… non indicano le molle che determinano (gli) atti (dei personaggi). Evitano persino di farli pensare… Oppure, tratte dal nulla nel quale riposavano, le loro creature esistono improvvisamente. Si impongono. Ossessionano. Le anima il sangue più autentico. Sono vere e vive.[40]

Significativo in tal senso è l'episodio del romanzo che si svolge nella baracca del garzone Crooks, il negro del *ranch*. Crooks è costretto a vivere separato dagli altri braccianti perché nero; questa condizione di solitudine coatta ha inasprito il suo carattere. È sabato sera e tutti sono usciti per andare a svagarsi in città tranne Candy, Lennie e Crooks, ovviamente. Lennie va a trovare nel fienile il suo cucciolo e, notata la luce accesa nella cuccetta di Crooks, si avvicina e vuole entrarci. Crooks, inizialmente, è scontroso nei confronti di Lennie e non gli dà il permesso di entrare. Ma il sorriso buono e innocente di Lennie lo vince. Dopo poco giunge nel fienile Candy, alla ricerca di Lennie. Sebbene imbarazzato, anche Candy entra nella baracchetta di Crooks. Sotto l'apparente fastidio, il garzone è felice di avere finalmente un po' di compagnia. Candy e Lennie iniziano a parlare del loro progetto di acquistare il pezzo di terra e Crooks, ascoltandoli, li schernisce dicendo: «"Siete pazzi […] Tutti quanti vogliono il pezzetto di terra. […] Nessuno trova il pezzetto di terra. È solamente nella testa.

[40] P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 157.

Non fanno altro che parlarne, ma ce l'hanno solamente nella testa."».[41] Però, dopo tanto sarcasmo, Crooks ha un'esitazione, sembra aprirsi un bagliore nella sua anima cupa e dice:

> "…Se voi…altri, aveste bisogno di un aiuto, non chiedo salario, solamente da vivere, tenete presente che io ci starei e vi darei una mano. Non sono poi così storpio da non poter lavorare come un demonio se fosse il caso."[42]

Il sogno di poter vivere del "grasso della propria terra"[43] conquista anche il cuore di Crooks facendo trapelare al lettore la vera natura di quest'uomo: indurito dalla situazione in cui è costretto a vivere, in realtà anche lui nutre la speranza di un riscatto per la sua vita. Purtroppo, l'idillio si sgretola immediatamente quando nella baracchetta entra la moglie di Curley che scaglia addosso al negro frasi violente e razziste. Crooks sprofonda nuovamente nella sua realtà dura e disillusa, dicendo a Candy e Lennie:

> Voialtri col vostro arrivo e la vostra compagnia mi avete fatto dimenticare. Quello che ha detto, è vero."[44]

E ancora:

> "Vi ricordate quello che ho detto di zappare e darvi una mano?"
> "Sì," disse Candy. "Me ne ricordo."
> "Ebbene, dimenticatelo," disse Crooks. "Non parlavo sul serio. Uno scherzo. Non vorrei certo andare in un posto simile."[45]

Attraverso le parole pronunciate, gli atteggiamenti e le reazioni di Crooks il lettore ha

[41] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 81.
[42] Ivi, pp. 83-84.
[43] Espressione continuamente ripetuta da Lennie quando George gli narra il racconto-sogno della terra che un giorno possiederanno.
[44] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 89.
[45] Ivi, p. 90.

la possibilità di seguire il percorso emotivo del personaggio (dalla disillusione alla speranza al ritorno all'amara disillusione) e di intuire la tematica che, attraverso questa pagina, Steinbeck ha voluto tratteggiare: la discriminazione razziale. E «non conosciamo un'evocazione più incisiva del problema razziale, ed è un'evocazione che vale molti trattati».[46]

L'operazione compiuta per la scena descritta sopra è quello che il lettore deve eseguire per ogni passaggio del libro. In generale, nell'opera di Steinbeck, il profilo dei personaggi deve essere ricostruito dal lettore sommando le informazioni che ricava dal testo (brevi descrizioni, correlativi-oggettivi, dialoghi, lingua, ciò che di lui viene detto dagli altri personaggi, le reazioni provocate in lui dalle azioni o dalle parole di altri) e così devono essere ricostruite le situazioni e le tematiche sottese a esse.

IV.3.3. La *suspense*

La *suspense* è il meccanismo testuale centrale all'interno di questo romanzo utilizzato per vincolare il lettore al testo. La storia si potrebbe riassumere come il timore provocato da un presagio che poi si avvera. Steinbeck ha saputo costruire una sospensione profonda che si tiene dall'inizio alla fine. Il lettore è complice dei due protagonisti: egli desidera ardentemente che George e Lennie riescano a realizzare il loro sogno, ma questo è continuamente minacciato da forze esterne che rischiano di vanificarlo. La tensione si crea attraverso la ripetizione continua (quasi ossessiva) di frasi che si rivelano anticipatrici di fatti che poi avranno luogo per davvero. Spesso queste frasi ripetute sono raccomandazioni che George fa a Lennie: George prova a contenere la natura istintiva di Lennie ponendogli di continuo dei limiti nella libertà di parola e di azione.

[46] P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 148.

Già all'inizio del romanzo si percepisce una certa agitazione da parte di George che si raccomanda con Lennie di non parlare una volta che saranno arrivati nel nuovo *ranch*. Se Lennie parla o agisce, è imprevedibile e George teme che perdano l'ingaggio: «"Tu non devi dire una parola. Tu non hai che da startene tranquillo e non aprir bocca."».[47] E poi si assicura che nel caso riaccadesse qualche brutto fatto, Lennie vada a nascondersi nella macchia (facendo così presumere al lettore che qualche altro misfatto, prima o poi, accadrà per mano di Lennie): «"[…] se ti capita un'altra volta di farne qualcuna come prima, io voglio che tu corra subito qui a nasconderti nella macchia."»;[48] «"Nasconderti nella macchia. Fin che venga io a cercarti. Sei capace di ricordarti questo?"».[49]

Quando i due braccianti arrivano al *ranch*, destano dei sospetti sul padrone per il fatto che viaggiano insieme e perché George risponde sempre al posto di Lennie. Cosicché il padrone li avvisa: «"[…] non cercate di combinarmi qualche imbroglio, perché non la passereste liscia."».[50] George allora ammonisce nuovamente Lennie: «"Adesso ci tiene d'occhio. Adesso dobbiamo stare attenti per non fare stupidaggini. D'ora in poi terrai chiuso quel forno del boia."».[51] Appena pattuito questo, entra nella baracca il figlio del capo, Curley, un ometto piccolo, veloce di mano e attaccabrighe che inizia subito a interrogare Lennie con arroganza. George comprende che Curley potrebbe essere un motivo per cui avere dei guai durante la loro permanenza in quel *ranch*. George afferma, come se già pronosticasse una zuffa fra Lennie e Curley: «"questa zizzania d'un Curley va a finir male se si attacca con Lennie"»[52]; «"be', farà meglio a guardarsi, con Lennie: a Lennie non piace picchiare, però è

[47] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., p. 10.
[48] Ivi, p. 19.
[49] Ivi, p. 20.
[50] Ivi, p. 27.
[51] Ivi, pp. 27-28.
[52] Ivi, pp. 30-31.

forte e fa presto, e non sa le regole"»;[53] «"finisce che avremo dei guai con quel Curley" […] "Se se la prende con te, Lennie, va a finire che ci mandano a spasso. Non devi fare nessuna stupidaggine. […] Stanne più lontano che puoi."»[54]; «"Ho molta paura che attaccherò lite io con quella carogna"».[55] Lo scontro fra Lennie e Curley non tarderà a venire. Il figlio del capo, più tardi, entra nella baracca insieme agli altri lavoratori e vede Lennie sorridere. Credendo che l'omone stia ridendo di lui, gli si getta addosso e inizia a picchiarlo. Lennie accusa i colpi senza controbattere fino a quando George gli ordina di farlo. A quel punto Lennie ferma in aria la mano di Curley che sta per colpirlo e inizia a stritolarla. Allora George interviene nuovamente e ordina a Lennie di lasciare la mano. Lennie, dopo un po' la molla, anche se ormai non c'è più neppure un osso ancora integro. Siccome tutti i presenti, compreso Slim (il capo cavallante di cui tutti hanno stima e rispetto), sanno che Curley se l'è presa con Lennie per un motivo insensato, i due non perderanno il lavoro. Ma il rischio è stato sfiorato e il lettore, oltre ad aver partecipato allo scontro concitato con il fiato sospeso, ha anche avuto l'occasione di vedere in azione la forza di Lennie.

Un'altra «trappola» che George fiuta immediatamente è la moglie di Curley. Non appena la vede, George esordisce dicendo: «"Cribbio, che pelle"».[56] La moglie di Curley incarna la tentazione (per questa ragione non ha neppure un nome proprio) ed è subito avvertita come un grosso pericolo da George: «"quella donna farà un guaio. Farà nascere

[53] Ivi, p. 31.
[54] Ivi, p. 33.
[55] Ivi, p. 41.
[56] Ivi, p. 36. La traduzione di Cesare Pavese non rende l'effetto dell'espressione originaria inglese *«What a tramp!»* (Che sgualdrina/puttanella!). Pavese traduce *Uomini e Topi* nel 1938 (in pieno periodo fascista) e nell'operazione di traduzione è obbligato a scendere a diversi compromessi per non rischiare che l'opera venisse censurata dal regime. Anche perché la «letteratura americana – lo sostengono i benpensanti e gli accoliti del regime che gridano allo scandalo – è piena di delitti e violenza, di contrabbandieri e di pazzi furiosi, di suicidi e di ribelli. Non se ne sa un granché, ma si diffonde la leggenda di una letteratura barbara e primitiva» (LUIGI SAMPIETRO, *Introduzione,* in JOHN STEINBECK, *Uomini e Topi*, traduzione di Michele Mari, Milano, Giunti Editore, 2017, p. 6) perciò a Pavese conviene essere cauto. Dall'incontro con il ritmo e la naturalezza di certa prosa americana Pavese fa scaturire «un italiano screziato di piemontese, soprattutto nei dialoghi, che si avvale di elisioni, impennate e sprezzature per ottenere un effetto di straniamento» (ivi, p. 8).

certo qualche brutto guaio. È una trappola da galera bell'e aperta. Quel Curley si è presa una brutta gatta da pelare"»,[57] e subito mette in guardia il suo compagno: «"Guardati bene dal posarle gli occhi addosso, a quella gatta. […] una trappola da galera come quella non l'ho vista mai. Tu la lasci stare."»;[58] «"queste trappole da galera sono l'esca davanti al fucile"».[59] Il presagio di George è forte e finirà per concretizzarsi la domenica pomeriggio. Lennie è solo dentro al fienile mentre tutti gli altri sono fuori a giocare con i ferri di cavallo. Vicino a Lennie c'è un cucciolo morto, quello che gli aveva regalato Slim. La dinamica ormai è chiara al lettore: Lennie, per l'eccessiva forza con cui accarezza gli animali, arriva a ucciderli. In quel momento entra nel fienile la moglie di Curley. Solo con la sua comparsa sulla soglia, il lettore inizia a provare tensione. La moglie di Curley vuole discorrere con Lennie, ma Lennie sa benissimo che non lo deve fare perché George glielo ha proibito e lo dice alla ragazza ripetute volte: «"George dice che non debbo mai stare con voi; né parlare né niente."»;[60] «"Dice che non avrò più i conigli, se parlo, o altro con voi."»;[61] «"Niente affatto. Io non voglio né parlare né far niente con voi" »;[62] «"io non debbo né parlare né altro, con voi."»;[63] «"Ma io non debbo. George ha paura che faccia dei guai."»;[64] «"Se George mi prende che parlo con voi, andrà davvero in bestia."».[65] La ripetizione martellante di queste frasi fa crescere nel lettore la convinzione che questa ragazza costituisca una reale minaccia ed è per questo che, quando la donna finalmente riesce a fare breccia nel muro di incomunicabilità innalzato da Lennie, chi legge intuisce che qualcosa di negativo accadrà e a breve. Infatti quando la moglie di Curley scopre che la passione di Lennie è accarezzare tutto ciò che è

[57] J. STEINBECK, *Uomini e Topi*, cit., pp. 56-57.
[58] Ivi, p. 36.
[59] Ivi, p. 61.
[60] Ivi, p. 95.
[61] *Ibidem.*
[62] *Ibidem.*
[63] Ivi, p. 96.
[64] *Ibidem.*
[65] *Ibidem.*

morbido e gli fa toccare i propri capelli, il lettore prevede già la tragica e inevitabile conclusione. L'episodio è caratterizzato da un *pathos* crescente, orchestrato magistralmente grazie anche all'alternanza contrastante fra la tragicità dell'azione che avviene dentro il fienile e le pause descrittive inserite nella scena che portano l'attenzione ai suoni dei ferri di cavallo provenienti dall'esterno (simbolo del gioco e del sollazzo del giorno di riposo) e alla tranquillità del digradare della luce del sole attraverso le fessure del fienile. Si nota come, in generale, all'interno della storia, le descrizioni hanno la funzione di sospendere per un attimo l'azione e, quindi, aumentare la *suspense*. Questo effetto è ottenuto grazie anche al ritmo incalzante della scena (Steinbeck ha affermato in un'intervista che quest'opera gli era stata suggerita da una fuga: il testo risultante, allora, non poteva che essere contraddistinto da questa dinamica).

IV.3.4. *Suspense* e sorpresa nell'epilogo

La scena finale è caratterizzata da un sapiente miscuglio di *suspense* e sorpresa. Lennie, conscio di aver combinato un «guaio davvero»,[66] dopo aver ammazzato la moglie di Curley, scappa a rifugiarsi nella radura. E lì attende che arrivi George. Nel frattempo Curley raduna alcuni braccianti, gli chiede di armarsi e di andare a caccia di Lennie. Carlson, il lavoratore che, nella parte terza del libro, aveva sparato al vecchio cane puzzolente di Candy, non trova più la sua Luger e commenta: «"Quel lazzarone mi ha rubato la Luger"».[67] Il lettore riceve questa informazione e crede, dal momento che non ha prove contrarie, che effettivamente Lennie possa aver preso la pistola di Carlson.

George, come aveva promesso a Lennie all'inizio, lo raggiunge. Lennie, come anche il lettore, si aspetta che George sia arrabbiato con lui per quello che ha combinato (anche

[66] Ivi, p. 101.
[67] Ivi, p. 104.

perché questa volta, il guaio è di entità ben superiore alle precedenti). Niente di tutto ciò: George è tranquillo e si siede accanto a Lennie. I due iniziano a parlare, ma la conversazione procede a fatica, le parole di George sono pronunciate con tonalità monocorde, senza particolare enfasi, e spesso fa silenzio per stare in ascolto. Il loro dialogo è intervallato da pause che mescolano la descrizione di alcuni tratti naturali (l'avanzare dell'ombra nella vallata, la «brezzolina serotina»[68] che muove le foglie e increspa leggermente l'acqua della pozza) con le voci degli uomini che stanno cercando Lennie. Più gli uomini si avvicinano più sono ravvicinate queste pause nel dialogo fra George e Lennie e più cresce la tensione. George capisce che non c'è più tempo da perdere perciò tira fuori dalla giacca la pistola di Carlson. Sorpresa potente per il lettore che non si aspettava fosse stato George a rubare la pistola. Il colpo di scena aumenta ancora di più il livello di *suspense* perché ora il lettore sa che sta per accadere qualcosa di tragico al personaggio che lui ignora. Lennie chiede a George di raccontargli nuovamente il sogno della casa che hanno vagheggiato insieme. George inizia la narrazione chiedendo a Lennie di guardare dritto davanti a sé immaginando di avere quella terra e quella casa di fronte; in questo modo George può posizionare la pistola sulla nuca di Lennie. Intanto i passi e le voci degli altri uomini si fanno sempre più vicini creando pressione a George che deve decidersi a fare quello che non vorrebbe fare. Le ultime battute fra Lennie e George, raggiungono il massimo della sospensione:

> Vennero schianti di passi dalla macchia. George si volse e fissò gli occhi da quella parte.
>
> "Di' ancora , George. Quando l'avremo?"
>
> "L'avremo presto."
>
> "Io e te."
>
> "Tu… ed io. Tutti ti tratteranno bene. Non ci saranno più guai. Più nessuno farà

[68] Ivi, p. 114.

del male agli altri o li deruberà."

Disse Lennie: "Credevo che ce l'avessi con me, George."

"No," disse George. "No, Lennie. Non ce l'ho con te. Non ce l'ho mai avuta, e non ce l'ho ora. Voglio che tu lo sappia, Lennie."

Le voci s'accostavano sempre più. George sollevò la pistola e ascoltò quelle voci.

Lennie pregava: "Facciamolo subito. Andiamoci adesso in quel posto."

"Sta' certo, subito. Certo. Ci andremo."[69]

George antepone il pronome personale di seconda persona "tu" a quello di prima "io" invertendo la formula che, fino a quel momento, era stata pronunciata sempre "io e te". Sarà Lennie infatti a raggiungere per primo quella terra tanto desiderata che ora si trasfigura in una terra promessa.

George infine prende coraggio e spara, uccidendo così il suo amico per evitargli gli orrori del linciaggio. Il lettore, che dovrebbe impallidire per un gesto simile, in realtà, si commuove perché comprende che il gesto compiuto da George è un atto di estremo amore.

IV.3.5. Il Lettore Modello di *Uomini e Topi*

In base all'analisi effettuata, si può provare a ipotizzare quale possa essere il Lettore Modello tracciato in filigrana all'interno del romanzo dal suo Autore Modello.

Il Lettore Modello disegnato dal testo pare essere un lettore capace di accogliere, innanzitutto, la contro-morale proposta dal libro: per quello che a tutti gli effetti è un assassino, come George, egli non deve provare rancore o biasimo, ma compassione perché comprende l'ineludibilità che alberga nel gesto compiuto dal personaggio. Il Lettore Modello di un testo come questo è un lettore che sa cogliere i presagi disseminati nel testo

[69] Ivi, p. 116.

dall'autore attraverso precisi dispositivi tecnici e da essi si lascia guidare fino alla conclusione inevitabile. Questo lettore saprà capire che l'oggettività con cui è stato costruito il romanzo non preclude la possibilità di percepire l'«autentico calore» presente nell'opera delineata da Steinbeck. È un lettore che, inoltre, è in grado di collaborare nella costruzione del profilo dei personaggi a partire dalle informazioni e dai dialoghi presenti nel testo e che, attraverso le situazioni e le immagini descritte in stile impersonale, sa ricavare le tematiche che l'autore aveva intenzione di trattare. Ad esempio, l'accusa contro chi troppo brama (esemplare è la morte della moglie di Curley) o la sottesa denuncia sociale nei confronti dell'animale-gruppo che discrimina chi è diverso (il folle, il demente, il nero) e, imponendo le proprie leggi, dichiara a morte chi non riesce a rispettarle.

Questo Lettore Modello è perciò un lettore che saprà commuoversi per la sorte del disadattato (l'«underdog»[70] steinbeckiano) e che saprà comprendere (vista anche la lingua utilizzata proveniente dallo *slang* americano) che questa storia è scritta per i semplici e per esaltare i semplici, i puri, i giusti. Oltre a George e Lennie, considerevole in questo senso è la descrizione che viene fatta di Slim (emblema dell'uomo giusto e rispettabile), l'unica a cui è dedicato così ampio spazio, dove lo stile impersonale sembra retrocedere per lasciar trapelare la voce e il pensiero del narratore, quasi come se si volesse essere certi che sul suo conto non siano fatti errori di interpretazione:

> […] si mosse per entrare, e lo fece con una maestà uguagliata soltanto dai re o dai maestri di un'arte. Era un capo-cavallante, il principe del ranch, un uomo capace di guidare dieci, sedici e persino venti mule con la sola briglia di quelle di testa. Era un uomo capace di ammazzare con lo staffile una mosca sulla schiena della mula senza toccare la mula. C'era una tale gravità nel suo fare e una calma così profonda che, parlando lui, ogni discorso cessava. Tanto grande era la sua autorità che si credeva alla

[70] P. RAFROIDI, *John Steinbeck*, cit., p. 99.

> sua parola su qualunque argomento, fosse anche la politica o l'amore. Tale era Slim, il capo-cavallante. Il suo volto, simile a una accetta, non aveva età. Si potevano dargli trentacinque o cinquant'anni. Il suo orecchio sentiva più in là che non gli dicesse, e la sua lenta parola aveva armonie non di pensiero ma di comprensione di là dal pensiero. Le sue mani, grandi e magre, erano altrettanto delicate nel loro movimento che quelle di un danzatore sacro.[71]

Slim e George, lungo il romanzo, hanno diverse occasioni di contatto; George si confida con lui nella baracca e sarà proprio insieme a lui che George, alla fine, uscirà dalla radura. Come all'inizio due uomini sono entrati nella radura, anche alla fine due uomini escono dal sentiero della macchia. La coppia è ricomposta. Il Lettore Modello saprà allora cogliere questi particolari e azzardare una interpretazione. Forse l'ultima parola non è data alla morte, alla sconfitta dovuta a un destino inespugnabile. Forse l'ultima parola è data al valore supremo dell'amicizia, alla relazione intima fra due persone: cellula embrionale insostituibile per la costituzione di un nuovo gruppo sociale.

[71] Ivi, pp. 37-38.

CAPITOLO QUINTO

LA FUNZIONE SPETTATORE IN *UOMINI E TOPI*

V.1. L'adattamento teatrale di Luigi Squarzina

Nel luglio del 1944 il giovane ventiduenne Luigi Squarzina porta in scena un adattamento del romanzo di Steinbeck *Uomini e topi*, con la traduzione di Cesare Pavese,[1] per il saggio di fine anno del corso di regia che sta frequentando all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma. Gli attori in scena sono dei suoi compagni allievi. Il testo era sembrato fin da subito allo studente-regista assai efficace per una doppia ragione, come egli dichiara: «breve, tutto fatti, molto dialogico, il romanzo dell'autore di […] *Furore* si prestava bene a una riduzione teatrale e, ciò che mi stava a cuore, a mostrare la durezza di vita e di lavoro, le illusioni e la spietatezza del paese alla cui vittoria affidavamo le nostre speranze».[2] Il contesto storico in cui Squarzina opera questa trasposizione teatrale è l'Italia del secondo conflitto mondiale: i Tedeschi non ci sono più e gli Americani non sono ancora arrivati. È in questo tempo sospeso che Luigi Squarzina cala «l'urgenza del sogno che rincorre l'urgenza

[1] *Uomini e topi* (*Of Mice and men*) è uscito in America nel febbraio del 1937. Nel novembre dello stesso anno Steinbeck ne ha pubblicato la versione teatrale (*Of Mice and men. A play in Three Acts*). Nel 1938 Cesare Pavese ha tradotto il romanzo in italiano per Bompiani.

[2] FRANCESCA BISUTTI, *"Erano tutti miei padri": gli autori americani di Luigi Squarzina.*, in *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 ottobre 2012),* in *Atti dei Convegni Lincei*, vol. 277, a cura di Maria Ida Biggi, Roma, Scienze e Lettere Editore Commerciale, 2013, p. 359.

del destino»[3] presente nel testo steinbeckiano.

La traduzione di Cesare Pavese offre al giovane regista romano una lingua coinvolgente e duttile per un copione trascinante. L'effetto trascinante deriva dalla capacità di Squarzina di condensare la prosa pavesiana e rendere i dialoghi essenziali così da far emergere il pensiero degli attori. La cifra stilistica di Squarzina è proprio quella di saper togliere il superfluo sia a livello verbale che a livello non verbale per aumentare la tensione presente nello spettacolo. Come osserva Paolo Puppa: «è in questa finalità, ossia la ricezione della sala, nell'incubo di perderla, che il ritmo del montaggio prevale sulle latenze liricheggianti della scrittura».[4]

Così molte scene risultano più asciutte rispetto a quelle corrispondenti nella trasposizione teatrale attuata da Steinbeck. In questa direzione va anche la scelta di non adottare la divisione in tre atti (ciascuno a sua volta diviso in due scene) del *play* americano, ma invece di suddividere l'opera in prologo, tre quadri ed epilogo. Squarzina dichiara: «i tre atti diluivano eccessivamente l'azione. Io preferii preparare una riduzione breve e concisa per ottenere una drammaticità più intensa».[5] Ad esempio nel prologo Lennie non va alla ricerca della legna per il fuoco e, conseguentemente, sono tagliate tutte le battute che nel romanzo (e nel *play*) sono riferite al fatto che Lennie trova un secondo topo morto e lo mette in tasca per poterlo accarezzare. È stata eliminata anche la violenta arrabbiatura di George contro Lennie a causa delle lamentele di quest'ultimo per il fatto che manchi la salsa per le fave. Inoltre la prima occorrenza del racconto-sogno avviene mentre i due lavoratori mangiano (nel romanzo e nel *play*, invece, prima George racconta della terra che un giorno

[3] Dal foglio di sala dello spettacolo *Uomini e topi*, regia di Stefano Pagin, debuttato il 16-17 dicembre 2014 presso il Teatro Ca' Foscari (Venezia).
[4] Cfr. PAOLO PUPPA, *"I Pirandello di Squarzina: la regia nel tempo,* in *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 ottobre 2012),* in *Atti dei Convegni Lincei*, vol. 277, a cura di Maria Ida Biggi, Roma, Scienze e Lettere Editore Commerciale, 2013.
[5] F. BISUTTI, *"Erano tutti miei padri": gli autori americani di Luigi Squarzina.*, cit., p. 363.

possiederanno, poi il racconto è interrotto perché le fave sono pronte per essere mangiate). Un altro momento in cui Squarzina ha operato una sintesi interessante è l'inizio del secondo quadro, quando Slim e George entrano nella baracca conversando. Nel romanzo e nel *play* i due entrano parlando: George sta ringraziando Slim per aver regalato un cucciolo della sua cagna a Lennie. Poi i due si siedono al tavolo e George inizia una lunga confessione a Slim in cui racconta le ragioni che lo legano a Lennie e svela perché hanno dovuto andare via da Weed (il posto in cui lavoravano precedentemente). Nella messa in scena di Squarzina, invece, i due attori entrano in scena mentre Slim sta dicendo: «E alla ragazza non fece male?». Dunque, lo spettatore intuisce che George ha già raccontato a Slim dei fatti di Weed fuori scena. In scena George li riprenderà per una breve precisazione, ma poi la conversazione fra i due si esaurirà in molte meno battute. Anche nel terzo quadro le battute fra Lennie e la moglie di Curley son decisamente più ristrette rispetto, soprattutto, a quelle del *play* dove le battute della ragazza erano state addirittura allungate su richiesta del regista per fare in modo che l'immagine di donna che ne risultasse fosse meno malvagia di quella che scaturiva dal romanzo. Ridotto, e portato di conseguenza alla massima tensione, è anche l'epilogo. Lennie, non appena si ritrova nella radura da solo, ha immediatamente le due visioni (della zia Clara e della ragazza di Weed: quest'ultima nel testo drammatico di Squarzina sostituisce il coniglio gigante del romanzo). Quando sopraggiunge George, i due hanno il loro ultimo dialogo che sublima in uno scambio di battute brevi, quasi monosillabiche che costringono chi legge o chi assiste a riempire di pensieri, di emozioni, di senso le pause e i silenzi che intercorrono fra l'una e l'altra.

Anche a livello scenografico Squarzina opera delle scelte a favore di una maggiore fluidità. L'esterno (la radura) sono i gradini ad anfiteatro del proscenio della sala teatro dove è messo in scena lo spettacolo, l'interno (la baracca dei braccianti) è allestito sul palco. Onde

evitare cambi di scenografia, la scena in cui Lennie e Candy sono nella baracca di Crooks e la scena dell'uccisione della moglie di Curley (che nel romanzo ha luogo nel fienile) accadono sempre nella baracca dei braccianti.

Interessanti da notare sono poi quegli aspetti assenti nel testo del romanzo e presenti nel testo drammatico del regista romano. Ad esempio, nel primo quadro, quando la moglie di Curley – cioè colei che porterà la catastrofe – appare sulla porta della baracca il regista insiste (nei commenti a margine del copione) sul particolare che i due lavoratori sono scalzi, e così rimangono, con le scarpe in mano, finché lei non esce. Sono esposti, vulnerabili e lo spettatore comprende da parte di chi giungerà l'offesa che concretizzerà il presagio profeticamente annunciato da George nel prologo.

Il copione è ricco di altre annotazioni che servono al regista per avere un controllo – il più dettagliato possibile – sulla scena. Questi appunti risultano utili per comprendere e delineare quali fossero i significati sottesi al lavoro registico di Squarzina. Innanzitutto, a partire dalla forte convinzione che «nessun uomo è un'isola»,[6] il giovane regista modula le sue regie in modo corale, contro l'intimismo, lo psicologismo, verso il superamento del dramma individuale per attingere a una dimensione sovrapersonale. Il regista cerca di dare uguale importanza a tutte e a ciascuna delle voci della sua sinfonia, con una studiata prossemica degli incontri a catena fra i personaggi, attenuando le differenze tra sfondo e avanscena e tra personaggi primari e secondari. La centralità della "coralità" e della collettività come fine e come metodo per il suo teatro emerge spesso dai suoi scritti come, ad esempio, in questo passaggio del *Diario* da lui tenuto nell'anno 1951-1952 durante uno dei suoi prolungati soggiorni in America: «comune a tutte le mie invenzioni è l'idea che un'azione condotta collettivamente, o anche solo pluralmente, sia per ciò stesso in qualche

[6] Ivi, p. 360. Il verso citato appartiene alle *Meditazioni* del poeta inglese John Donne.

modo superiore, in un piano etico, alle azioni individuali».[7] Un primo simbolo di coralità in *Uomini e topi* è la comunità utopica – formata da George, Lennie, l'inserviente monco Candy e il garzone nero Crooks – che si costituisce attorno al sogno-miraggio che George «illustra con paradossale lucidità e con tocchi splendidi».[8] George e Lennie, poi, non sono gli unici emarginati in questa storia, ma fanno parte del lungo corteo di uomini soli che viaggiano da una fattoria all'altra alla ricerca di un lavoro e che custodiscono dentro di loro il sogno di possedere un giorno un pezzo di terra dove fermarsi. La storia di *Uomini e topi*, inoltre, se la si osserva attentamente, è imperniata attorno a un sodalizio spezzato e poi ricomposto: la relazione fra George e Lennie, tragicamente interrotta nel finale, può ricostituirsi nel legame di complicità presente fra George e il capo cavallante Slim. Esiste, insomma, un sottotesto che mette in comunicazione tutti i soggetti della narrazione uniti dal sogno di vivere in un mondo libero, aperto, in un'unione ideale che i personaggi tentano invano, ma continuamente, di costruire. Squarzina ha saputo, all'interno del suo adattamento, «drammatizzare il tema della condivisione nello spaesamento».[9]

Un altro aspetto importante dell'opera di Squarzina – che fuoriesce dalle annotazioni del suo copione – è quello del suo rapporto con il realismo. Lo stesso Squarzina, quasi ottantenne, riflettendo retrospettivamente sulla sua opera giovanile, ha dichiarato:

> Sentivo nel testo, oltre al realismo, oltre alla critica sociale, un inseguirsi di frustrazioni, di ideali irraggiungibili, di evasioni impossibili a cui si aggiungeva un mondo di violenza, ignoranza e sfruttamento. Cercavo un'idea che mi aiutasse a esprimere queste idee. […] calava nel mio spettacolo uno schermo illuminato da dietro, e le due uccisioni erano agite dai tre personaggi che si ingrandivano e rimpicciolivano avvicinando e allontanando la fonte di luce.[10]

[7] Ivi, p. 354.
[8] Ivi, p. 355.
[9] *Ibidem.*
[10] Ivi, p. 364.

Quel velo fluttuante utilizzato dal regista «dissolveva il realismo spicciolo e dava alle azioni una consistenza, una statura quasi sacrale, mitica».[11]

V.2 L'adattamento teatrale di Stefano Pagin

Nel 2014, esattamente settant'anni dopo la prima e unica rappresentazione di Squarzina, l'adattamento del regista romano è riproposto al Teatro Ca' Foscari di Venezia. Ideatrice e responsabile scientifica del progetto è Francesca Bisutti che ha recuperato dall'Archivio Luigi Squarzina, presso la Fondazione Istituto Gramsci di Roma, una copia della sceneggiatura del drammaturgo e l'ha studiata insieme al regista Stefano Pagin per il nuovo allestimento. La loro regia rispetta e valorizza l'adattamento originale e, allo stesso tempo, si arricchisce grazie alla cifra stilistica originale del regista veneziano. Un'altra – non casuale – coincidenza accomuna le due messe in scena: entrambe si servono di allievi attori e non di attori professionisti. I compagni di Accademia per quanto riguarda Squarzina, gli allievi della scuola del Teatro a L'Avogaria e della Scuola Giovanni Poli per la produzione veneziana. Con una differenza che fa notare Pagin: «gli uomini e le donne di allora avevano sopportato una guerra in casa e questo andava sicuramente a marchiare le loro facce, i loro corpi e, da qualche parte, le loro urgenze espressive».[12] Queste ragioni hanno spinto Pagin e la curatrice del progetto a decidere per un allestimento non frontale del testo di Squarzina. Non era possibile avere degli attori che rispettassero le necessità del *physique du rôle* e gli allievi che avrebbero partecipato al progetto non avevano corpi segnati dalla fame e dalla fatica di un lavoro stagionale come i personaggi descritti dal romanzo di Steinbeck: la scelta

[11] *Ibidem.*
[12] Dal foglio di sala dello spettacolo *Uomini e topi*, regia di Stefano Pagin, debuttato il 16-17 dicembre 2014 presso il Teatro Ca' Foscari (Venezia).

di non imboccare la strada del realismo sembrava obbligata. Prediligere la via dell'evocazione, del rito sacro, del gioco infantile inoltre si sposava perfettamente con la decisione di adottare la lingua di Pavese: «un italiano in bilico fra la parabola del vangelo e la favola per bambini»,[13] «un italiano screziato di piemontese […], soprattutto nei dialoghi, che si avvale di elisioni, impennate e sprezzature per ottenere un effetto di straniamento. Una lingua cangiante ed elusiva nei suoi colori come una stoffa – un velluto – su cui si passa la mano strisciandola contropelo. Con questo strumento Pavese ha tradotto *Uomini e topi*».[14] La lingua utilizzata da Pavese risulta distante dal parlato odierno e possiede una patina lirica, quasi religiosa che la rendeva perfetta, agli occhi dei curatori del progetto, per restituire il lirismo di cui è intrisa l'opera di Steinbeck.

I tagli interpretativi che Pagin e Bisutti hanno deciso di dare al loro allestimento sono quelli della coralità da una parte e dell'evocazione, del rito, del gioco infantile dall'altra, «nel tentativo di esprimere la "trappola universale" contenuta nel testo».[15] La coralità è un aspetto importante che unisce il nuovo allestimento a quello di Squarzina.

Lo spettacolo che deriva tiene conto della partecipazione dello spettatore e della sua cooperazione nella costruzione dei significati sottesi alla messa in scena.

Nella consapevolezza che un testo spettacolare è un macro-atto comunicativo formato da una molteplicità di codici e convenzioni che riguardano tutto ciò che c'è in scena, si tenta ora un'analisi del testo spettacolare *Uomini e topi*, in un'ottica ricettiva, attraverso l'analisi delle componenti che lo costituiscono.

Il testo spettacolare su cui si è potuto operare l'analisi è, secondo la classificazione suggerita da De Marinis (in *Semiotica del teatro*), un testo "parzialmente presente" perché

[13] Dalle note di regia contenute nel foglio di sala dello spettacolo *Uomini e topi* di Stefano Pagin.
[14] L. SAMPIETRO, *Introduzione,* in JOHN STEINBECK, *Uomini e topi*, cit., p. 8.
[15] Dalle note di regia contenute nel foglio di sala dello spettacolo *Uomini e topi* di Stefano Pagin.

provvisto di una registrazione audiovisiva della prima edizione dello spettacolo.[16] Inoltre l'analisi della riproduzione è stata arricchita dalle informazioni ricavate dalla sceneggiatura originale di Pagin (costellata di utili indicazioni di regia) ricevuta in occasione di un incontro personale avuto con il regista stesso e la responsabile scientifica del progetto Francesca Bisutti. La loro testimonianza diretta si è rivelata una fonte decisiva e insostituibile per poter riempire molte lacune che si sarebbero presentate alla sola osservazione dello spettacolo registrato oltre a essere stata un'occasione preziosa per poter cogliere la passione, l'amore, e la quantità di lavoro immane che ha richiesto questo progetto.

V.3. *Uomini e topi*: un testo spettacolare compiuto e coerente

Un testo spettacolare per poter essere considerato "testo" deve possedere compiutezza e coerenza: i due caratteri principali e costitutivi della testualità. Entrambe queste caratteristiche sono stabilite dal ricevente.

Il testo spettacolare *Uomini e topi* è un testo compiuto perché inizio e fine sono demarcati con precisione e da un aspetto scenografico che si ripete e rende il testo circolare. All'inizio si apre il sipario, il palco è illuminato, gli attori sono disposti in scena, ma fermi in una posizione plastica. Sull'attacco della musica, *Hoe Down Rodeo* del compositore americano Aaron Copland, gli attori iniziano a muoversi lentamente e poi, seguendo l'andamento allegro del brano, iniziano una specie di pantomima danzata. L'effetto è energico e richiama lo stile western perché ad un certo punto gli attori mimano una rissa e poi si puntano vicendevolmente con fucili e armi giocattolo. Mentre la musica procede, la

[16] Lo spettacolo *Uomini e topi* ha debuttato il 16 e 17 dicembre 2014 al Teatro Ca' Foscari all'interno della rassegna dedicata a gruppi teatrali emergenti "RiGenerAzioni – ripensare la scena". Il progetto è stato ripreso e riproposto l'anno successivo all'interno della rassegna "Latitudini – paesaggi teatrali".

danza si trasforma in allestimento dello spazio scenico: viene disteso un telo verde che attraversa trasversalmente il palco, sotto il telo è messo un catino con dentro dell'acqua e poi tutti gli attori spariscono dietro la scenografia. Cambia la luce, che diventa più fredda, la musica si ferma e si cominciano e sentire suoni tipici di un contesto boschivo (uccelli, cicale, mormorio dell'acqua, brezza) provenire dal retro della scenografia. Alla fine dello spettacolo l'ambientazione è nuovamente questa, gli attori sono di nuovo dietro la scenografia a produrre i tipici rumori della macchia, ma, in questo caso, si palesano uscendo dalla scenografia e riproducendo i suoni a vista. Dopo la tragica scena conclusiva, tutti i personaggi si ridispongono sul palco, inizia *Concerto for clarinet* sempre del compositore Copland, e gli attori accennano dei movimenti lenti di un'altra danza pantomimica. Mentre gli attori si muovono, la luce sul palco scema lentamente fino al buio. I movimenti sono diversi e la musica è diversa (sebbene dello stesso compositore), ma il tratto scenografico riprende chiaramente l'inizio. La circolarità è poi rafforzata dal ritorno del contesto paesaggistico iniziale: sia prologo che epilogo si svolgono nella radura.

Figura 1 - Visione di insieme del prologo

La coerenza del testo spettacolare che si sta analizzando è data sia a livello tematico che a livello di coesione sintattica e strutturale. Diverse sono le tematiche affrontate dall'autore all'interno del romanzo, ma in particolare due tornano in modo ossessivo e sono anche intrecciate fra di loro: l'ineluttabilità del destino e l'impulso a combatterlo attraverso la condivisione e la comunanza come tenaci controspinte alla 'necessità'. Il presagio di un destino implacabile emerge dalle ripetute raccomandazioni che George rivolge a Lennie: gli rammenta in più occasioni di tornare a nascondersi nella macchia nel caso combinasse un altro dei suoi misfatti; gli proibisce di parlare con la moglie di Curley; lo mette in guardia rispetto a Curley. Ma gli avvertimenti di George nulla possono contro la forza del destino tanto che l'uomo piccolo e astuto, alla fine, è costretto a uccidere il suo amico per evitargli i dolori del linciaggio. La coppia si spezza, ma la solitudine non è una condizione naturale per l'uomo, a detta di Steinbeck, perciò ecco che si intravvedono i segni di un nuovo probabile sodalizio fra George e lo stimato capo cavallante Slim. È Slim ad ascoltare le confessioni di George nella baracca ed è sempre lui che alla fine della vicenda si avvicinerà a George, lo rialzerà o lo porterà via dalla radura con la scusa di andare a bere un bicchiere. La regia di Pagin ha scelto poi di marcare ulteriormente e in modo inequivocabile il tema della comunanza fra uomini aggiungendo due battute proprio nel finale, luogo per eccellenza denso di significato di ogni opera artistica:

> Slim: Venite, George. Io e voi andremo a bere un bicchiere.
> George: Certo, un bicchiere. *(escono. Pausa.)*
> Carlson: *(a Curley)* Che diavolo avranno mai da dirsi quei due?

Qui il romanzo di Steinbeck e la sceneggiatura di Squarzina terminano.[17] Mentre quella di Pagin prosegue:

> Curley: *(a Carlson)* A uno occorre qualcuno…
> Whit: *(a Carlson, appoggiando una mano sulla spalla)* …a stare troppo soli ci si ammala.

Le parole pronunciate da Curley e Whit sono riprese da una battuta che è già stata detta all'interno dello spettacolo da parte del garzone nero Crooks, emblema dell'emarginazione all'interno della vicenda. «Espressioni come "A stare troppo soli ci si ammala" ci impongono di importarci degli altri».[18]

Anche a livello strutturale questo testo spettacolare presenta elementi di coesione sintattica. Quello più evidente è l'aspetto musicale-rumoristico che tesse una trama capace di tenere insieme tutta l'opera. Come a livello verbale George continua a ripetere a Lennie gli stessi moniti così a livello non verbale, le stesse musiche e gli stessi rumori continuano a tornare. Nello specifico la musica rende fluido il passaggio da un quadro all'altro cosicché lo spettacolo è percepito ancora di più come un intero. II prologo si apre con *Hoe Down Rodeo* di Copeland che torna in altre tre occorrenze: all'inizio del primo quadro (accompagnando un corteo di uomini che sollevano pesanti sacchi di orzo), alla fine dello stesso e rimane fino all'inizio del secondo. All'interno del secondo quadro, al racconto-sogno di George del pezzo di terra fa da sottofondo *Concerto for Clarinet* di Copland, musica che poi tornerà in diverse occasioni fino alla fine dello spettacolo: nel passaggio fra il

[17] Diversamente accade nella riduzione teatrale operata da Steinbeck dove è palese che lo scrittore abbia dovuto scendere a compromessi con il regista e i produttori dello spettacolo adottando scelte che discostano il *play* dal romanzo. Ad esempio il finale: nella trasposizione teatrale americana la vicenda termina con l'uccisione di Lennie da parte di George.

[18] FILOMENA SPOLAOR, *Uomini e topi. Una comunità che si difende*, in testata e anno almeno, http://www.venezianews.it/index.php?option=com_content&task=view&id=7756&Itemid=337 (data di ultima consultazione …).

secondo e il terzo quadro, nel passaggio dal terzo all'epilogo e nella conclusione. Lungo tutto lo spettacolo, poi, tornano dei suoni prodotti dai personaggi, a fare da colonna sonora rumoristica allo spettacolo: gli animali della radura all'inizio e alla fine dello spettacolo, le urla di incitamento dei braccianti nel gioco con i ferri di cavallo nel secondo e nel terzo quadro. Un altro elemento che torna a segnare il passaggio da un quadro all'altro sono una serie di sequenze di azioni. All'inizio del secondo quadro gli uomini del *ranch*, sul fondo del palco, giocano a lanciare i ferri di cavallo: uno alla volta escono dalla quinta, imitano il gesto del lancio verso le quinte e, a seguire, si sente il rumore dell'immaginario ferro che sbatte contro un paletto. All'inizio del terzo quadro è riproposta la stessa azione, ma con movimenti lentissimi. L'inizio dell'epilogo è contraddistinto da una specie di danza di Lennie composta da alcuni gesti ripetuti: allungare le braccia verso l'alto, lanciare in alto il berretto e riprenderlo, correre in avanti e poi indietreggiare. È come se una partitura fisica si intrecciasse a quella musicale per rendere ancora più stretta la coesione fra le parti. Questa sensazione di unità si sintonizza perfettamente con l'idea panteistica, o addirittura, "pancosmica" del pensiero di Steinbeck. Anche la scelta di adottare un'unica scenografia che, in base all'illuminazione che riceve, indica l'interno della baracca o l'esterno della radura coopera alla tenuta dell'intero spettacolo. E così anche gli oggetti diventano degli importanti connettori testuali: ad esempio il catino che all'inizio dello spettacolo viene posto sotto il telone verde a indicare l'acqua della pozza della radura da cui beve Lennie, nel primo quadro diventa la catinella dove i braccianti che tornano dai campi si lavano le mani prima di andare a pranzo. Lo stesso telo verde che attraversa il palco all'inizio e alla fine dello spettacolo indica la radura, al termine del secondo quadro è usato da Lennie per ricreare un prato da cui spuntano le orecchie di un coniglio, e nel terzo quadro si trasforma nel fieno sotto al quale Lennie, prima, nasconde il cucciolo che ha ucciso e poi la moglie di Curley.

Un'altra azione che, a intervalli, si ripete è il giocare a solitario di George. Interessante invece è la perfetta analogia che intercorre fra il gesto con cui Lennie alza Curley durante la zuffa e quello con cui alza la moglie di Curley prima di ucciderla rompendole l'osso del collo. La stessa presa utilizzata richiama l'immagine del pesce attaccato alla lenza e del pesce che guizza presente nel romanzo di Steinbeck:

> Un istante dopo Curley si sbatteva come un pesce alla lenza […].[19]

> "Non strillate, vi dico," le disse e la squassava; e quel corpo guizzò come quello d'un pesce.[20]

Molti altri sono i rimandi interni e i meccanismi metaforici presenti nel testo, anche a livello intercodico, a conferma di una struttura testuale che si tiene perfettamente.

V.4. La cifra evocativa della regia di Stefano Pagin

La scelta interpretativa alla base del testo spettacolare realizzato da Stefano Pagin è quella evocativa. Tendenza che caratterizza la poetica del regista veneziano in generale è quella di non affrontare mai un testo frontalmente, ma cercare sempre un altro punto di vista per osservarlo e per portarlo in scena. Accennare piuttosto che dire apertamente. Togliere piuttosto che aggiungere. La sua regia è contraddistinta anche da un tratto infantile e dal gusto del riciclo: gli oggetti che solitamente mette in scena Pagin sono oggetti che hanno una loro storia, portano con sé la loro energia. Questi tratti si intravvedono anche in *Uomini e topi*. Le fonti del teatro di Pagin sono molteplici, non tutte chiaramente individuabili anche

[19] J. STEINBECK, *Uomini e topi,* cit., p. 69.
[20] Ivi, p. 101.

perché intrecciate e rielaborate nel corso della vita alle esperienze personali e professionali. La sua idea di teatro e il modo di creare i suoi spettacoli (anche lo spettacolo in questione) lasciano però intravvedere la passione che il regista ha per innovatori dell'arte teatrale del secolo scorso come Pina Bausch e Peter Brook, le influenze derivate dall'aver lavorato insieme a registi come Lindsay Kemp. Il suo teatro ammicca al "teatro povero" di Grotowski piuttosto che alle ricche e pompose produzioni della lirica o del teatro di prosa. Il suo teatro può definirsi un «teatro di persone, non di scenografie».[21] Centralità massima perciò al corpo dell'attore quale centro di irradiazione di energia sul palco. A queste caratteristiche del suo teatro si deve aggiungere il fatto, non secondario, che il regista veneziano ama profondamente la letteratura anche se si era mantenuto sempre un po' distante dagli autori americani. Lavorare su *Uomini e topi*, però, gli ha permesso di riscoprire la letteratura americana e di appassionarsene intimamente:

> Da giovane, parlando di autori stranieri, ho sempre confessato agli amici più intimi di detestare la letteratura e la poesia americane. Conoscevo i romanzi di John Steinbeck, ma non era stato amore. I miei amori erano gli inglesi e i russi. […] Ora è arrivato il momento di John Steinbeck e questa volta è un amore adulto, maturo. […] quanto è rivelante e appagante lavorare al progetto su *Uomini e topi*. [22]

V.4.1. Gli aspetti evocativi presenti nel testo spettacolare *Uomini e topi*

Il testo spettacolare *Uomini e topi* si compone di diversi aspetti che mirano a evocare, a richiamare il taglio interpretativo giocoso, infantile dato dal regista al testo. L'evocazione è un meccanismo che permette un forte coinvolgimento dello spettatore che è chiamato a partecipare all'operazione di completamento di ciò a cui assiste.

[21] Lo stesso Pagin ha definito così il suo teatro nel corso della conversazione avuta con lui.
[22] Dalle note di regia del foglio di sala del debutto dello spettacolo *Uomini e topi*, il 16-17 dicembre 2014.

Un primo aspetto importante in tal senso è la scenografia. La figura retorica utilizzata dal regista per realizzarla – come da lui stesso dichiarato – è la sineddoche: usare una parte per il tutto. Così la baracca dei braccianti del *ranch* è richiamata da due pile di cassette della frutta incastrate a formare gli scaffali dove i lavoratori appoggiano i loro oggetti personali. Una pila a destra e una a sinistra, staccate in modo da lasciare un'apertura al centro del palco, la quale assumerà il ruolo di soglia della baracca. Anche all'interno di questa ipotetica baracca pochi oggetti la connotano: un cubo di legno è il tavolo dove George siede spesso per giocare al solitario, dei bidoni di latta capovolti diventano le sedie. E in mezzo il telo verde che viene continuamente spazzato dal vecchio scopino del *ranch* Candy. Appoggiato alla pila di cassette a sinistra palco c'è un albero. È chiaramente un albero finto, ma dà un effetto di realtà: il tronco è formato dall'assemblaggio di alcuni pezzi di legno, la chioma da mazzetti di foglie finte tenute insieme da alcune mollette. L'albero insieme al telo verde, nel prologo e nell'epilogo, sono i due elementi scenografici che stanno a indicare la radura (contrassegnata poi anche dai rumori degli animali che la abitano). Lo spettatore è spinto a completare con la sua immaginazione il resto della baracca, a riempire la radura con gli elementi naturali che la contraddistinguono. È lo stesso meccanismo che si innesca guardando il film di Lars von Trier *Dogville*, dove le case della piccola cittadina sono senza muri, definite dai confini tracciati su una planimetria disegnata su un pavimento che sembra una grande lavagna nera; l'interno delle case è connotato da pochi oggetti e sono i rumori a sopperire alle mancanze (ad esempio non ci sono porte che si aprono e si chiudono, ma si percepiscono attraverso il gesto dei personaggi e al rumore che il loro aprirsi e chiudersi produce). Anche nello spettacolo di Pagin è utilizzato un principio simile nelle scene in cui i braccianti giocano con i ferri di cavallo. I diversi personaggi compiono il gesto di lanciare il ferro di cavallo, ma l'oggetto reale non esiste; al movimento del lancio, però, segue sempre

il rumore metallico del ferro di cavallo che sbatte contro un altrettanto ideale paletto di ferro. Gli stessi versi degli animali prodotti dagli attori semi-nascosti dietro la scenografia nelle scene della radura, evocano un'ambientazione che non si vede realmente in scena. Ma i suoni la richiamano nella mente dello spettatore.

La cifra evocativa, rituale, del gioco infantile è dichiarata attraverso la danza pantomimica dell'inizio dove i personaggi platealmente si creano dei finti muscoli sistemando della specie di ovatta sotto i vestiti. Allo stesso modo, nel primo quadro, quando il padrone del *ranch* entra in scena, prima di parlare, si maschera mettendo un cuscino sotto la camicia per fare la pancia e indossando un cappello in testa. Dalla parte del gioco si inscrivono anche le decisioni di mettere in scena fucili e pistole-giocattolo e di non usare liquidi e cibo vero in scena (quando George e Lennie, nel prologo, mangiano le fave, dentro alle gavette non c'è davvero qualcosa di commestibile; quando la moglie di Curley entra in scena bevendo dalla bottiglia, dentro al contenitore non c'è davvero qualcosa da bere). Nella stessa direzione va la scelta di sparare al cane di Candy (un cane peluche) sul palco (e non fuori scena come aveva fatto ad esempio Squarzina nel suo adattamento). E ancora, mentre nel romanzo e nella sceneggiatura di Squarzina non viene detto che la pistola di Carlson è stata rubata da George e il lettore/spettatore lo scopre solo quando George la tira fuori dalla tasca mentre parla con Lennie nella radura, nello spettacolo di Pagin, invece, quando George ruba la pistola di Carlson, lo fa chiaramente vedere al pubblico. Queste scelte guidano lo spettatore nella lettura dello spettacolo, gli consegnano le regole del gioco e in questo modo lo invitano a giocare insieme agli attori. È proprio grazie a questa dichiarazione di intenti che fra spettatore e attori si crea complicità e compartecipazione alla costruzione del senso finale.

Lo spettatore viene disorientato però nel finale, quando Lennie, anche lui vestito con

abiti imbottiti appositamente per farlo sembrare l'omone grande e grosso descritto da Steinbeck, una volta nella radura, si toglie la maglia con un gesto liberatorio e rimane a torso nudo, apre le braccia e respira profondamente. È come se in quel momento Lennie dichiarasse il suo estraniamento dal gioco della "trappola infernale" fatto fino a lì. È come se inconsciamente si consegnasse ai suoi assalitori, dichiarando che la sua natura istintiva, la sua ingenuità, la sua purezza, il suo modo di essere sono "irrimediabilmente fuori posto" all'interno delle regole del mondo umano e che, per questa ragione, il suo destino non può che essere uno solo.

V.4.2. Il coinvolgimento emotivo dello spettatore

Lo spettatore è coinvolto dentro allo spettacolo attraverso i meccanismi di completamento della scena, ma anche attraverso le pause nelle conversazioni fra i personaggi. Gli spazi di silenzio che si creano fra una battuta e l'altra trascinano lo spettatore dentro al mondo emotivo del personaggio perché lo costringono a immaginare il "non detto", i pensieri che in quel momento lo abitano. Conseguentemente lo spettatore prova una forte tensione specialmente se la scena è contrassegnata anche da *suspense*. Esemplare è l'ultima conversazione fra George e Lennie, composta da battute brevi, pronunciate lentamente e con lunghe pause in mezzo. George e Lennie sono nella radura, entrambi in piedi, George dietro a Lennie:

> Lennie: Dimmi come sarà un giorno.
>
> George: Te lo dirò, Lennie. Ma guarda laggiù *(pausa in cui George lentamente alza il braccio sinistro, lo allunga vicino alla parte sinistra del corpo di Lennie e indica di fronte a lui un punto preciso dello spazio. Lennie segue la traiettoria delineata dal braccio di George e guarda davanti a sé)*. Così ce l'avrai davanti agli occhi. *(pausa lunga)*
>
> Lennie: Quando ce l'avremo?

George: Ce l'avremo presto.

Lennie: Io e te.

George: Io e te. Non ci saranno più guai. Nessuno farà del male agli altri o gli ruberà.

Lennie: Credevo ce l'avessi con me, George.

George: No, Lennie. (pausa) Non ce l'ho con te. (pausa) Non ce l'ho mai avuta, e non ce l'ho adesso. (afferra delicatamente il braccio di Lennie) Voglio che tu lo sappia, Lennie.

(pausa in cui si avvertono le voci degli assalitori sempre più vicine)

Lennie: Facciamolo subito. Andiamoci subito in quel posto.

George: Sta' certo, subito. Certo…Ci andremo. *(George punta la pistola e spara).*[23]

Altri due aspetti di uno spettacolo che, se coordinati in modo armonico, possono dare luogo a un intenso coinvolgimento dello spettatore sono la luce e la musica. Nello spettacolo di Pagin questi due elementi sono sapientemente intrecciati a scene pregne di significato simbolico. I due brani musicali utilizzati come colonna sonora sono entrambi del compositore Aaron Copland: *Hoe Down Rodeo* e *Concerto for Clarinet*. Il primo brano è energico e allegro, il secondo è più malinconico e fa da perfetto tappeto sonoro alle scene in cui è inserito. La sua prima occorrenza è nel secondo quadro, quando George racconta a Lennie della terra che un giorno possiederanno, di come sarà la loro casa e la loro vita da persone finalmente libere e non più sottoposte ai comandi di qualcun altro. George e Lennie sono seduti attorno al tavolo della baracca. Un cono di luce abbacinante dall'alto li illumina formando attorno a loro un cerchio, il resto della baracca è in penombra. Durante il racconto-sogno George e Lennie usano le carte da gioco per accompagnare simbolicamente gli oggetti nominati. Così i "salmoni" che risalgono la corrente diventano tre carte tenute in un modo particolare in mano e agitate imitando il movimento del pesce (da sottolineare che le carte

[23] Sceneggiatura di *Uomini e topi* di Stefano Pagin, pp. 53-54.

erano state realizzate applicando su un lato dei cartoncini della carta smerigliata in modo che, agitandole, dessero l'idea delle scaglie dei pesci); l'immagine della "panna sul latte così spessa da doverla tagliare con il coltello" è accompagnata dall'imitazione del gesto del tagliare; la "casa" è simbolicamente realizzata ponendo due carte sopra la testa così da creare un tetto, e quando si parla di "fare il raccolto" George si alza e, come se stesse gettando la semenza in un campo, lancia le carte a terra.

Figura 2 - Scena delle carte: l'immagine dei salmoni

La musica di Copland torna alla fine del quadro, quando Lennie si mette sopra il telo verde e, sognante, dice la battuta: «E i conigli rosicchieranno il trifoglio. Fanno sempre così. Li ho visti». Dopo di che si abbassa, alza un lembo del telo e da dietro fa spuntare due

simboliche orecchie di un coniglio, realizzate con uno straccio.

Figura 3 – Scena dei conigli al termine del secondo quadro

La musica rimane, accompagnando il passaggio dal secondo al terzo quadro, la luce sfuma fino al buio e poi, quando risale, sul fondo del palco, i braccianti stanno giocando con i ferri, ma i movimenti sono ampi e lenti e mancano le solite urla di incitamento dei compagni. *Concerto for Clarinet* torna alla fine del terzo quadro e accompagna l'azione quasi religiosa di Candy che avvolge, con cura, il corpo morto della moglie di Curley con il telo verde. La luce cambia e torna quella dell'inizio, fredda, puntata verso sinistra palco, sopra l'albero e il telo verde. Sul fondo entra Lennie che, agendo una sequenza fisica, giunge davanti alle cuccette, si rotola sul telo, alza le gambe verso il cielo e poi toglie la maglia. I movimenti di Lennie, accompagnati da quel particolare miscuglio di musica e luce, sembrano sublimati a danza liberatoria (il volto di Lennie infatti non è preoccupato, ma quasi sorridente). Infine, la musica di Copland torna alla fine dello spettacolo, mentre la luce si spegne lentamente, e i corpi dei personaggi, tutti in scena, sembrano affiorare da una nebbia indistinta compiendo dei movimenti coreografici lenti e mesti.

In generale a livello di illuminazione per l'ambiente sono stati usati molti fari con luce

bianca che dà una sensazione di freddo nonostante la vicenda si svolga in estate. Per gli attori, invece, sono stati utilizzati parecchi controluce per creare un effetto quasi magico, e luci differenti per il corpo rispetto a quelle per il viso. Quest'ultimo tendenzialmente è stato illuminato da luci bianche in modo da renderlo luminoso e far risaltare gli occhi degli attori. Normalmente, nelle sue regie, Pagin preferisce illuminare gli attori e poco l'ambiente. L'atmosfera che si crea tramite questo specifico uso della luce è di rarefazione, l'effetto che ne deriva è di irrealtà.

Il risultato ottenuto, sommando tutte queste scelte tecniche, è credibile; pur nella sua dichiarata falsità, diventa verosimile. Come diverse recensioni hanno scritto, Pagin «ha saputo ritrovare l'ingenuità, la freschezza, il verso innocente»,[24] una certa poeticità.

V.5. Lo Spettatore Modello di *Uomini e topi*

Anche all'interno della genesi di un testo spettacolare, si può individuare – rifacendosi alle categorie di Eco – un Autore Modello e un autore empirico. Quest'ultimo è formato dal gruppo di attori, tecnici e regista che, realmente, porta in scena un testo. L'Autore Modello, invece, è la volontà operativa di attori, tecnici, regista, in azione per produrre un determinato tipo di spettacolo, adeguato a una specifica circostanza. L'Autore Modello è consapevole di operare per uno spettatore che interpreterà il testo nel modo idealmente previsto: lo Spettatore Modello. Questo tipo di spettatore interpreta un testo spettacolare attraverso un'azione di tipo cooperativo. Lo Spettatore Modello agisce a due livelli: al primo livello stabilisce la consistenza effettiva materiale del testo spettacolare, a un secondo livello ipotizza i significati metaforici sotto la superficie del testo.

[24] F. SPOLAOR, *Uomini e topi. Una comunità che si difende*, cit.

Lo Spettatore Modello del testo spettacolare di Pagin sarà quello spettatore in grado di riconoscere, al primo livello, che le diverse parti dello spettacolo si distinguono attraverso espedienti tecnici quali la musica, la luce e specifiche partiture fisico-gestuali compiute dagli attori. Inoltre saprà comprendere che il passaggio da una scena all'altra è spesso stabilito dall'entrata o uscita di un nuovo personaggio della vicenda. A livello strutturale queste sono le principali caratteristiche da cogliere. Poi, nel particolare, lo Spettatore Modello saprà individuare la costellazione di rimandi interni (meccanismi anaforici, analogie, ripetizioni) a livello verbale e non verbale che tengono unito il testo.

Per quanto concerne il secondo livello, si può ipotizzare che lo Spettatore Modello sia quello spettatore che accetta di assistere a uno spettacolo evocativo, dove in scena si svolge una specie di gioco maligno (una "trappola mortale") che gli uomini sono costretti a giocare fra di loro. Questa chiave di lettura è annunciata nel prologo e dichiarata con forza nel finale dove tutti i personaggi sono schierati in scena e assistono alla morte di Lennie. Sono tutti, in fondo, colpevoli? Tutti concorrono al destino fatale di Lennie? Lo spettacolo insinua il dubbio, allo spettatore cercare la risposta. Lo Spettatore Modello di questo testo inoltre accetta di riempire di significato ciò che viene soltanto accennato, di entrare negli spazi di "non detto" o "non mostrato" per completarli e in questo modo farsi trascinare dentro al turbinio di emozioni provate dai personaggi della vicenda. Di certo si tratta di un percorso più faticoso per lo spettatore, ma di sicuro più appagante oltre che emotivamente più intenso.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

BISUTTI, FRANCESCA, *Il giardino del teatro: sono di scena i profumi*, in ELISABETTA BARTULI *et alii, Il profumo della letteratura*, a cura di Daniela Ciani Forza, Simone Francescato, Ginevra-Milano, Skira, 2014.

—, *"Erano tutti miei padri": gli autori americani di Luigi Squarzina.*, in *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 ottobre 2012)*, in *Atti dei Convegni Lincei*, vol. 277, a cura di Maria Ida Biggi, Roma, Scienze e Lettere Editore Commerciale, 2013.

CHATMAN, SEYMOUR, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, traduzione di Elisabetta Grazioli, Milano, Saggiatore, 2003[2] (*Story and Discourse*, Cornell University Press, London, 1978).

DE MARINIS, MARCO, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1992[2].

—, *La ricezione teatrale. Una semiotica dell'esperienza?*, in DANIELE BARBIERI *et alii, Semiotica: storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, a cura di Patrizia Magli, Giovanni Manetti, Patrizia Violi, Milano, Bompiani, 1992.

—, *L'esperienza dello spettatore. Fondamenti per una semiotica della ricezione teatrale*, «Documenti di Lavoro e pre-pubblicazioni», a cura del Centro di Semiotica e di Linguistica, s. F, 138-139, Università di Urbino, 1984.

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2016[12].

—, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1983[2].

—, *Il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 2004[49].

FONTENROSE, JOSEPH, *John Steinbeck. An introduction and interpretation*, New York, Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1963.

FRENCH, WARREN, *Steinbeck*, traduzione di Vania Belluggi, Firenze, La Nuova Italia, 1972 (New York 1961), ('Il Castoro', 29).

GARNERO, FRANCO, *Invito alla lettura di Steinbeck*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1999.

GROSSER, HERMANN, *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.

GROTOWSKI, JERZY, *Per un teatro povero*, traduzione di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni Editore, 1970 (Holstebro, 1968).

ISER, WOLFGANG, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica.*, Bologna, Il Mulino, 1987.

JAUSS, HANS ROBERT, *Estetica della ricezione*, traduzione a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida editori, 1988, Frankfurt am Main 1978-1986.

MIGLIORATI, MASSIMO, "*Uomini e Topi" di John Steinbeck o dell'impossibile redenzione*, in TIZIANA PIRAS, a cura di, *Gli scrittori italiani e la Bibbia. Atti del convegno di Portogruaro, 21-22 ottobre 2009*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011.

PUPPA, PAOLO,*"I Pirandello di Squarzina: la regia nel tempo,* in *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 4-6 ottobre 2012),* in *Atti dei Convegni Lincei*, vol. 277, a cura di Maria Ida Biggi, Roma, Scienze e Lettere Editore Commerciale, 2013.

RAFROIDI, PATRICK, *John Steinbeck,* traduzione di Giuseppe Bendiscioli, Torino, Borla Editore, 1965 (Paris 1965), ('Scrittori del Secolo', 18).

RIZZOLATTI, GIACOMO – SINIGAGLIA CORRADO, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006 ('Scienza e idee', 143).

SAMPIETRO, LUIGI, *Introduzione,* in JOHN STEINBECK, *Uomini e Topi*, traduzione di Michele Mari, Milano, Giunti Editore, 2017.

SPOLAOR, FILOMENA, *Uomini e topi. Una comunità che si difende,* recensione in: http://www.venezianews.it/index.php?option=com_content&task=view&id=7756&Itemid=337.

STEINBECK, JOHN, *Uomini e Topi*, traduzione di Cesare Pavese, Milano, Bompiani, 2007 (New York, 1937).

WATZLAWICK, PAUL – HELMICK BEAVIN JANET – D. JACKSON DON, *La Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi delle patologie e dei paradossi del testo*, traduzione di Massimo Ferretti, Roma, Casa Ed. Astrolabio-Ubaldini Editore, 1971 (New York, 1967).