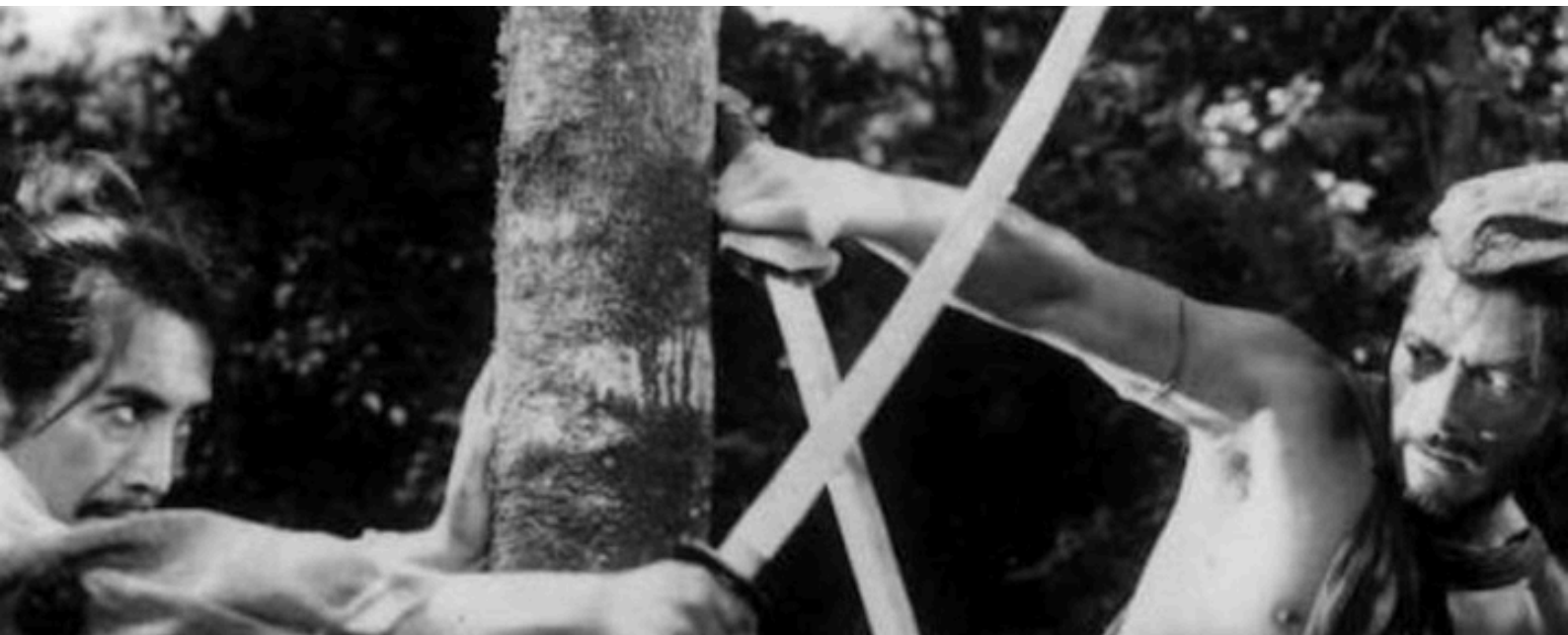


NOMI PROPRI

# Una relazione paradossale

Omaggio a Gérard Genette: il pensiero è nelle domande.

di [Valentina Re](#) – 2 Giugno 2018



Per ricordare il lavoro teorico di Gérard Genette, mi piace partire da uno strano (e duplice) paradosso. **L'attenzione che negli anni i *film studies* hanno dedicato all'opera di Genette sembra, curiosamente, inversamente proporzionale all'attenzione che Genette ha riservato al cinema.** Quando Genette comincia a parlare di cinema – e lo fa estesamente, prima che in *Métalepse* (2004), in *Figures V* (1999), in alcune pagine dense in cui si individua nel cinema (e nella televisione) il luogo privilegiato per indagare una relazione estetica, o un apprezzamento estetico, di tipo generico, o transtestuale – gli studi sul cinema smettono (con poche eccezioni) di fare riferimento a Genette. A dire il vero, i *film studies* avevano abbandonato Genette già da qualche anno, senza dimostrare particolare interesse nei confronti di quella transizione dagli studi di poetica all'estetica che Genette avvia già in *Finzione e dizione* (1991) e porta a compimento nei due volumi de *L'opera dell'arte* (1994 e 1997).

La questione ha peraltro almeno un altro tratto paradossale: *Figure III* (1972), che esclude legittimamente (vale a dire coerentemente, rispetto ai propri presupposti) il cinema, produce nei *film studies* un interesse di assoluta rilevanza; *L'opera dell'arte*, che non giustifica affatto l'esclusione del cinema all'interno della propria prospettiva,

genera invece una sostanziale indifferenza, e assai pochi tentativi di “reagire” a questa arbitraria esclusione. Si delinea così, piuttosto chiaramente, **una sorta di “canone genettiano” nell’ambito degli studi sul cinema**, un canone limitato nel tempo a due decenni, gli anni settanta e gli anni ottanta, e circoscritto a poche opere che hanno avuto, tuttavia, la capacità di segnare e orientare profondamente la teoria cinematografica: *Figure III*, *Palinsesti* (1982) e *Soglie* (1987). Ripartiamo, allora, da dove questa paradossale relazione è cominciata.

Il primo snodo di questo percorso ci riporta indietro alla metà degli anni sessanta: sono gli anni in cui Genette incontra Todorov nei corridoi della Sorbona, e i due frequentano insieme i seminari di Barthes e di Greimas; gli anni in cui infuria la polemica sulla Nouvelle Critique, e le istanze del rinnovamento nell’ambito degli studi letterari cominciano a convergere nel celebre numero di *Communications* (1966) dedicato all’analisi strutturale del racconto. Quali istanze, lo sappiamo. **La Nouvelle Critique si oppone alla tradizione filologica e alla concezione psicologizzante e biografizzante dell’opera letteraria, per invocare la necessità di una nuova critica interna, formale e immanente**, che gradualmente, però, sposta il suo campo di applicazione dalle singole opere all’intero campo letterario, di cui vuole proporre una teoria generale basata sul metodo strutturale. Dalla critica passiamo agli studi di “poetica”, la cui nascita possiamo convenzionalmente e simbolicamente collocare nel 1970, anno in cui compaiono la rivista e la collana omonime.

È allora questa spinta verso il superamento dell’interesse verso la singola opera, e di una ricollocazione della ricerca teorica su aspetti più generali e trasversali, quali per esempio il racconto e il discorso narrativo, a rendere *Figure III* (e malgrado le rimostranze, pur ambivalenti, di Genette) una lezione di metodo che non solo va molto al di là della singola opera a cui è prevalentemente applicata, *La Recherche*, ma che è in grado di oltrepassare presto anche i confini già vasti del campo letterario. ***Figure III* ha avuto, in effetti, un ruolo essenziale nella definizione di una metodologia di analisi del film di matrice strutturale o, più esattamente, narratologica**. Non c’è manuale di analisi del film che non riprenda almeno alcune delle categorie proposte da Genette, che sono state peraltro oggetto, in alcuni casi, di ipotesi di “adattamento” alle specificità delle dinamiche narrative del film. Tale rilevanza, che certo non ha bisogno di essere argomentata, può tuttavia essere meglio precisata.

Nella traduzione degli strumenti genettiani dall’ambito letterario al cinema abbiamo spesso a che fare, infatti, con *trasposizioni parziali*: non tutto, di *Figure III*, interessa necessariamente al teorico del cinema. Del sistema che va a costituire il modello genettiano, si isolano e prelevano alcuni concetti, narcotizzandone altri. Questi prelievi

parziali si spiegano piuttosto chiaramente attraverso **una logica dell'ibridazione in cui paradigmi diversi metterebbero a disposizione elementi diversi, o, se vogliamo, in una logica dell'innesto che favorisce la moltiplicazione delle conoscenze ma che non sempre, forse, riesce a controllarne gli esiti.** Inoltre, si tratta di trasposizioni che comportano *trasformazioni*, proposte di "adattamento", tra le quali ci basti richiamare qui l'introduzione del concetto di ocularizzazione ad opera di François Jost e la discussione sul narratore filmico proposta da André Gaudreault. Infine, si tratta di trasposizioni, almeno parzialmente, *indebite*, dal momento che Genette non ha mai fatto mistero della sua predilezione teorica per una concezione ristretta della narratologia e degli oggetti di sua competenza (il racconto e la narrazione verbali), che collocherebbe il cinema nei modi extranarrativi.

D'altro canto, anche gli studi più recenti di matrice narratologica (*Métalepse*) non sciolgono l'ambiguità: se il cinema e il teatro vengono ampiamente considerati nella riflessione è perché la metalessi riguarda sostanzialmente forme di trasgressione dei livelli diegetici, dei mondi finzionali (e solo secondariamente narrativi), dove il termine "diegetico" viene direttamente ricavato «dai teorici del racconto [sic] cinematografico» (Genette 1976, p. 75). Certamente, **nel chiudere la porta in faccia al cinema, Genette dissemina spiragli sufficientemente ampi da permettere al cinema di insinuarsi.** Il capitolo dedicato alle anacronie narrative comincia con una citazione da Christian Metz che argomenta la distinzione tra tempo della cosa raccontata e tempo del racconto, a cui fa seguito un movimento estensivo operato da Genette («la dualità temporale [...] non è solo tipica del racconto cinematografico, ma anche del racconto orale a tutti i suoi livelli di elaborazione estetica», p. 81). *Rashomon* (Kurosawa, 1950) viene citato come «esempio canonico del racconto a focalizzazione multipla» (p. 237), così come *Una donna nel lago* (Montgomery, 1947) costituisce un esempio di realizzazione piena della focalizzazione interna (p. 240).

Ovviamente, *Figure III* non è stato che l'inizio. L'impresa poetica di Genette non si è certo arrestata lì, così come gli interessi dei *film studies* non sono rimasti circoscritti alla narratologia.

Sono piuttosto *Figure III*, *Palinsesti* e *Soglie* a costituire il "corpus genettiano" su cui l'attenzione dei *film studies* si è concentrata: opere che sono evidentemente riuscite a porsi come connettori tra le ricerche nell'ambito della teoria letteraria e quelle nell'ambito della teoria del cinema, intercettando interessi ed esigenze diffusi (pur senza affrontare direttamente il cinema), ma anche alimentando nuovi filoni di ricerca. Genette ha rivendicato con lucidità la coerenza di un percorso in cui, **alla fedeltà verso il principio di immanenza, si accosta progressivamente l'esigenza di**

indagare i molti modi in cui i testi letterari trascendono la propria chiusura interna e i propri limiti, variamente intesi.

Nel 1982, *Palinsesti* interviene nel quadro di un ampio dibattito volto a ridefinire e delimitare il concetto di intertestualità, che, introdotto negli anni della Nouvelle Critique con una forte carica di rottura, e divenuto presto parola d'ordine della nuova teoria del testo, aveva ormai esaurito la sua portata sovversiva e necessitava, al contrario, di essere disciplinato e reso operativo. Il grande sforzo di sistematizzazione teorica e terminologica compiuto da Genette ha una fortuna solo relativa. **L'intertestualità, ridotta alla pratica della citazione, diventa solo uno dei cinque tipi di manifestazione della "trascendenza del testo"**, o transtestualità, vale a dire «tutto ciò che lo mette in relazione, manifesta o segreta, con altri testi» (p. 3). Ma lo sforzo di riforma terminologica non si impone: degli altri tipi, due avranno un impatto tutto sommato modesto (metatestualità e architestualità), e un terzo avrà ampio seguito ma pagando il prezzo di una denominazione (a detta dello stesso Genette) un po' infelice, quella di «ipertestualità», che certo non facilita la comprensione di quel trasporto anche sentimentale del teorico verso le «letture palinsestuose» e «l'incessante circolazione dei testi, senza la quale non varrebbe la pena dedicare alla letteratura neanche un'ora di tempo» (p. 471).

La storia è diversa per il quinto e ultimo tipo di relazione transtestuale, la paratestualità, destinato a diventare, pochi anni dopo, il tema di *Soglie*: un'ampia e appassionata indagine dei limiti del testo, di tutte quelle produzioni (il titolo, il nome dell'autore, la prefazione...) situate in zone liminari, indecise tra il dentro del libro e il fuori del mondo, zone in cui prende forma una transizione (dal mondo fattuale a quello testuale) che è anche una transazione (una negoziazione che modella la fruizione). E se è vero che *Soglie* presuppone una definizione di testo piuttosto convenzionale, come serie di enunciati, è altrettanto vero che, rispetto a questa nozione, **il concetto di paratesto si colloca in una posizione ambivalente: perché la presuppone, certo, ma contemporaneamente la minaccia, mettendo in discussione proprio quei limiti (testuali e culturali) senza i quali non potrebbe avere alcuna esistenza teorica.**

Anche in questi casi, lo spazio che Genette riserva al cinema resta assai limitato. Ma tale marginalità, lo sappiamo, non ha certo scoraggiato il dialogo tra teoria letteraria e teoria cinematografica, e le ricadute sui *film studies* delle due opere sono state di enorme rilievo. *Palinsesti*, e soprattutto l'ampia trattazione dell'ipertestualità, ha fornito a lungo spunti e strumenti per lo studio dei *remake* e, in un'ottica forse meno ortodossa, e non monomediale, degli adattamenti. L'apporto di *Soglie* è andato molto al di là della questione dei titoli di testa, fornendo **un quadro teorico importante per gli studi sulla**

**ricezione (sia in sincronia che in diacronia), sulle pratiche produttive e sulle strategie promozionali**, e finanche sui più ampi contesti discorsivi in cui il cinema viene prodotto, distribuito e fruito (attraverso una concezione estensiva del paratesto che arriva a includere anche riviste e periodici).

Poi, qualcosa nel dialogo tra Genette e il cinema comincia a guastarsi. Dopo *Soglie, Finzione e dizione*, seppur opera chiave nel percorso di Genette, di transizione e di collegamento tra la poetica e l'estetica (in particolare, attraverso l'idea di *letterarietà condizionali*), luogo dell'incontro tra Genette e Nelson Goodman e di una importante riflessione sullo stile, sembra passare quasi inosservata, così come, e forse soprattutto, i due volumi *L'opera dell'arte. Immanenza e trascendenza* e *L'opera dell'arte. La relazione estetica*. Nonostante i due volumi abbiano dato origine a un forte interesse e a un intenso confronto nell'ambito degli studi di estetica, **nemmeno l'ambigua esclusione del cinema da una indagine che investe tutte le arti, dalla fotografia alla scultura, dalla musica all'architettura, ha suscitato la curiosità degli studi di cinema**, che si sono confrontati con la svolta estetica di Genette in maniera sporadica, frammentaria, senz'altro non paragonabile alla passione del confronto con le ricerche precedenti.

L'indifferenza verso i due volumi dedicati a *L'opera dell'arte* colpisce in maniera particolare proprio quando la osserviamo alla luce del profondo interesse suscitato invece da *Palinsesti* e *Soglie*: **è nel passaggio dalla poetica all'estetica, infatti, che l'intera riflessione di Genette sui fenomeni di trascendenza viene ripresa, riconfigurata e, in un certo senso, portata a compimento**. In effetti, quell'ampia problematica che solo in *L'opera dell'arte* assume chiaramente la forma della relazione tra un'immanenza (i diversi oggetti in cui un'opera consiste) e una trascendenza (i diversi modi in cui un'opera travalica la relazione con l'oggetto di immanenza), è già presente nei precedenti volumi, e si colloca anzi al centro del progetto della poetica: da un lato, in *Palinsesti*, l'esigenza di definire ed esplorare la transtestualità, vale a dire «l'insieme dei modi in cui un testo può trascendere la sua "chiusura" ed entrare in relazione con altri testi» (Genette 2006, p. 146); dall'altro, in *Soglie*, «il bisogno di mettere in chiaro la relazione tra l'idealità del testo e la materialità del libro» (Genette 1989, p. 150), analizzando «ciò mediante cui un testo diviene un libro» (*ivi*, p. 148).

**Ma l'estetica ha tra gli altri anche il merito di far entrare con maggiore nettezza il tempo, la storia e l'azione dei fruitori nella poetica**: il gioco tra autografico e allografico, da un lato, e quello tra immanenza e trascendenza, dall'altro, permettono all'opera di articolarsi su più oggetti, effetti e manifestazioni, e il tempo (ma anche le condizioni contestuali) può trasformare queste pluralità in parzialità, dando luogo a forme di esistenza dissociate e incomplete. E, quando non è l'oggetto (o gli oggetti) a

cambiare, cambiamo noi, cosicché da una pluralità di ordine, diciamo, costitutivo, ci spostiamo su una pluralità di tipo attenzionale: un'opera si modifica perché non esercita mai la stessa *azione*, o, in altri termini, «non considero due volte la stessa cosa nello stesso modo, né in questa cosa lo stesso aspetto – lo stesso oggetto» (Genette 1998 b, p. 216).

Per concludere, riprendiamo le ultime righe di quel testo che lo studioso francese definiva, ormai quasi vent'anni fa, un «esercizio di autodizione prepostuma», e che beffardamente intitolava, capovolgendo un titolo assai più noto, *Dal testo all'opera*. «**Ora il pensiero**», scriveva Genette, «**lo si sa bene, non è nelle risposte, ma piuttosto nelle domande. Lasciamole dunque aperte**» (Genette 2006, p. 175). Quali domande lascia ancora aperte, lo studio dell'opera di Genette? E quali nuove domande ci permette di rivolgere alla nostra contemporaneità?

#### Riferimenti bibliografici

- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.  
Id., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.  
Id., *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994.  
Id., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.  
Id., *L'opera dell'arte. 1. Immanenza e trascendenza*, CLUEB, Bologna 1999.  
Id., *L'opera dell'arte. 2. La relazione estetica*, CLUEB, Bologna 1998.  
Id., *Figures V*, Éditions du Seuil, Parigi 1999.  
Id., *Métalepse: De la figure à la fiction*, Éditions du Seuil, Parigi 2004.  
Id., "Dal testo all'opera", in *L'arte in opera. Itinerari di Gérard Genette*, a cura di F. Bollino, CLUEB, Bologna 2006.