



DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Fingere l'autenticità della finzione attraverso diversi
generi di testi“

verfasst von / submitted by

Karolina Schiller

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 338 350

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium UF Latein UF Italienisch

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr.ⁱⁿ Birgit Wagner

Eidesstaatliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, die vorgelegte Diplomarbeit selbstständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt zu haben. Alle wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommenen Textpassagen und Gedankengänge sind durch genaue Angabe der Quelle in Form von Anmerkungen bzw. In-Text-Zitationen ausgewiesen. Dies gilt auch für Quellen aus dem Internet, bei denen zusätzlich URL und Zugriffsdatum angeführt sind. Mir ist bekannt, dass jeder Fall von Plagiat zur Nicht-Bewertung der Arbeit führt und der Studienprogrammleitung gemeldet werden muss. Ferner versichere ich, diese Arbeit nicht bereits andernorts zur Beurteilung vorgelegt zu haben.

Karolina Schiller
Wien, dem 31. Januar 2020

*A chi
ama attuffarsi
nell'onda scrosciante
dell'immenso mare brulicante
di parole, parole, parole
inebriandosene
fino a non saper più
quale fosse finzion, quale verità.*

Danksagung

Viel Kraft hat mich das Verfassen dieser Arbeit gekostet – und viel Kraft ist mir auf diesem langen, steinigen Weg von wunderbaren Menschen geschenkt worden, ohne die ich diese Arbeit wohl nie vollendet hätte. So interessant das selbstgewählte Thema der Diplomarbeit auch war, haben persönliche Schicksalsschläge und eine diese begleitende Depression deren Fortgang verzögert. Gott sei Dank wurde ich damit nicht allein gelassen, und so drängt mich mein Herz, diesen besonderen Menschen zu danken, was ich doch lieber, im Gegensatz zu der restlichen Diplomarbeit, in meiner Muttersprache tue:

Zu allererst möchte ich meiner Diplomarbeitsmutter Univ. Prof. Dr.ⁱⁿ Brigit Wagner für ihre unendliche Geduld und Nachsicht mit mir, wenn ich angekündigte Termine nicht einhielt, über lange Zeitstrecken hinweg kein Lebens- und Arbeitszeichen von mir gab und vielleicht nicht das Beste aus dieser Arbeit gemacht habe, was daraus herauszuholen gewesen wäre, sowie für ihren persönlichen Beistand, wenn es mir schlecht ging, meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Weiters gilt mein Dank MMag.^a Katharina Henz, die mich kontinuierlich beim Prozess des wissenschaftlichen Schreibens begleitete und mich immer wieder davon abhielt, aufzugeben und mein Studium hinzuschmeißen. Auch will ich mich bei Mag. Alberto Sana, der mich mit seiner lebendigem Interesse zur Literatur auf die Autorin Melania Mazzucco, ihr hier behandeltes Buch und somit auf das Thema der Arbeit gebracht hat, sowie bei Dr. Mario Rossi, der mich bei Fragen zur Arbeit unterstützt und mir Artikel hierzu empfohlen hat, herzlichst bedanken.

Außerdem will ich dem Rektor der Donaueckkirche und Domprediger, Dr. Ewald Huscava, für seinen seelsorgerischen Beistand danken, sowie Mag.^a Maria Zins dafür, mir einen Zufluchtsort der Ruhe geboten zu haben. Zu guter Letzt gilt mein Dank all meinen Familienmitgliedern, die mich stets haben fühlen lassen, dass ich unabhängig vom Erfolg dieser Arbeit ein lebenswürdiger Mensch bin.

Sempiternas vobis ago gratias!

Indice

Indice.....	1
I.1.) Introduzione e domanda di ricerca	3
I.2.) Inquadramento di teoria.....	4
I.3.) Metodologia.....	4
I.4.) Motivazione del tema	5
II) Diversi approcci nella ricerca recente	8
II.1.) Terminologia per l'italiano	8
II.2.) Definizioni proposti da Landwehr	9
II.3.) Definizioni di <i>fizionalità</i> dal lato della filosofia: Gabriel.....	11
II.4.) Frank Zipfel: i nessi tra <i>finzione, storia e narrazione</i>	13
II.4.a) Il concetto del <i>make-believe</i>	15
II.4.b) Il rapporto tra narrazione e finzione.....	16
II.5.) Il confronto di tre scuole di pensieri per l'adeguatezza per la letteratura.....	17
II.6.) Un approccio nuovo: la convoluzione di Bunia.....	19
II.7) Gérard Genette: Fiction, diction et paratexte	20
II.8) La “finzione del curatore fittivo” (Herausgeberfiktion)	21
II.9) Riassunto degli approcci teorici e applicazione nel seguito	23
III) I pretesti	26
III.1.) Il <i>Decamerone</i> di Boccaccio.....	26
III.2.) I <i>Promessi Sposi</i> di Manzoni	31
III.3.) <i>La Coscienza di Zeno</i> di Italo Svevo	36
IV) Melania Gaia Mazzucco	41
IV.1.) Commenti dell'autrice sul <i>Bacio della Medusa</i>	42

IV.2.) Interviste con Mazzucco.....	48
V) <i>Il Bacio della Medusa</i>	57
V.1) Il preludio del romanzo.....	57
V.2) L'incidente	61
V.3) I referti psicologici.....	66
V.4) Il romanzo nel romanzo	73
VI) Discussione delle domande di ricerca	77
VII) Riflessioni conclusive personali.....	81
Danksagung.....	2
Bibliografia	86
1) Teoria.....	86
2) Riguardante i pretesti.....	87
3) Letteratura primaria	88
4) Fonti in internet	89
Deutsche Zusammenfassung.....	90

I.1.) Introduzione e domanda di ricerca

Sin dalle sue origini l'arte stava in netta relazione con la realtà, anche se tale relazione dimostrava – mi si permetta la metafora presa dalla matematica – segni diversi, una volta un *più*, un'altra un *meno*. Cosa intendo: gli artefatti, sculture, ritratti potevano voler ridare con fedeltà più grande possibile i soggetti da loro imitati, o, al contrario, creare distanza da questi servendosi del mezzo dell'iperbole, del simbolismo, del grottesco, ecc.

Già in antichità gli scrittori ed altri artifici erano consapevoli di questa dicotomia, come si vede da un lato dalle *ekphraseis* presenti in grande numero nella letteratura antica e dal mito di Pygmalione, e dall'altro lato dalle maschere nelle commedie le quali rispecchiavano stereotipi ed emozioni esagerate, che volevano farsi beffe della realtà, brutta, risibile e noiosa per gli spettatori.

Ad un certo punto gli artifici iniziarono persino di riflettere sul meta-livello sul rapporto tra artefatto e verità, e ebbero l'idea di confondere i confini tra il mondo reale e l'arte, facendo finta che la propria produzione letteraria fosse una storia vera. Di esempi ne conosciamo innumerevoli: si potrebbe cominciare l'elenco con gli elegici Tibullo, Propertio ed Ovidio che raccontavano delle loro amate ragazze, tutti personaggi inventati, passando per Boccaccio nel *Decamerone* che crea una storia margine, che descrive dettagliatamente la situazione storica intorno alle sue novelle, continuando con Manzoni che inquadra il suo romanzo dei *Promessi Sposi* in una scena di ritrovamento di un manoscritto per far sembrare vero quanto accade nel suo libro, concludendo – per ora, chiaramente questa enumerazione non può essere mai completa – con la sveviana *Coscienza di Zeno*, introdotta dalla premessa del psichiatra.

Il presente lavoro si occupa di un esempio abbastanza recente (cioè del 1996) di questo fenomeno ed al contempo particolare, visto che pare di aver portato fino al culmine il principio di fingere l'autenticità del proprio scritto. Parlo del romanzo *Il Bacio della Medusa* di Melania Mazzucco, suo primo libro e frutto dei suoi 25 anni.

Così arrivo alla mia domanda di ricerca: *in quale modo Melania Mazzucco si inserisce nella tradizione della letteratura italiana di fingere l'autenticità dei romanzi ed a quale punto se ne distacca e crea qualcosa di nuovo? Quale ruolo svolge in tale processo l'inserimento di testi fittizi di generi non narrativi?*

Tale questione è un aspetto antichissimo nella letteratura che si protrae fino ai giorni d'oggi, e perciò dimostra una rilevanza anche attuale. In aggiunta il romanzo pubblicato nel 1996 presenta una dinamica speciale, parte in maniera comparabile ai suoi pretesti, per sviluppare di seguito un metodo tutto suo per farsi sembrare un documento storico, mentre è, come i suoi modelli, mera finzione. Mazzucco prende solo il loro concetto e lo elabora meticolosamente fino all'estremo, ed io voglio scoprire tramite questo lavoro, come ella lo fa.

I.2.) Inquadramento di teoria

Come già menzionato, la strategia di far sembrare il proprio scritto fittizio un testo, che riporti degli eventi accaduti realmente, non è niente di nuovo, anzi, è un elemento presente nella letteratura di tutte le epoche ed in opere di non scarso peso, come per esempio nel *Decamerone*. Visto ciò, voglio partire in questo modesto lavoro delineando lo sviluppo di questa prassi attraverso il tempo, riportando estratti della premessa del soprannominato titolo di Boccaccio, della prefazione dei *Promessi Sposi* di Manzoni e della lettera introduttiva nella *Coscienza di Zeno* sveviana. Avendo così stabilito le caratteristiche di tale fenomeno letterario, nella seguente analisi indagherò sulla questione se e come Mazzucco segue queste caratteristiche. Tuttavia, per poter prima analizzare i diversi pretesti ed il romanzo moderno dell'autrice sotto la prospettiva, in che modo fingono l'autenticità della finzione, bisogna capire cosa sia la realtà nei testi letterari, cosa siano testi fittizi, bisogna chiarire le relazioni tra verità e finzione, e bisogna esporre quali scuole di pensiero si trovino nella ricerca recente riguardanti questo argomento.

I.3.) Metodologia

Per raggiungere gli scopi della presente tesi, considero sensato di servirmi dell'approccio strutturalistico-ermeneutico, dato che l'autrice intreccia molti testi diversi (e di generi diversi) fra di loro, e quindi bisogna ripercorrere il lineamento di tale tessuto. Con questo obiettivo prefisso illuminerò l'orditura del romanzo, per poi mettere in rilievo il rapporto tra i singoli testi dai quali è costruito l'insieme. Per capire anche le relazioni interne dei testi, li analizzerò seguendo i metodi dell'ermeneutica. Più precisamente prenderò sotto ispezione sempre coppie di testi ossia anche tre estratti, confrontando soprattutto un

paragrafo del corpo narrativo del libro con un testo finto di cronaca, che parlano dello stesso contenuto.

Siccome l'oggetto dell'indagine è molto ampio, ed un'analisi dell'opera completa andrebbe oltre il limite di questa tesi magistrale, mi concentrerò su un campione di testi del romanzo che a mio avviso riesce a dare un'idea del romanzo nella sua complessità.

I.4.) Motivazione del tema

Sin dall'infanzia mi piaceva leggere dei libri, sia quelli che parlavano delle scienze come la ben nota serie "WasIstWas", sia quelli che potremmo collocare nell'ambito della cosiddetta letteratura. E con questa prima semplice frase, apparentemente innocua, sono già entrata in una questione spesso discussa: ma che cos'è la letteratura e come si distinguono i testi ad essa appartenenti e non? Uno degli elementi distintivi è la domanda di finzionalità, come affermano molti¹ nella ricerca attuale, ma già in antichità i filosofi ed autori erano consapevoli della dicotomia di testi, che riportavano fatti, e di testi, che raccontavano storie finte. Coll'argomento della finzionalità mi sono avvicinata al soggetto della presente tesi.

Ma non solo agli scrittori ed ai filosofi la domanda del grado di autenticità è sembrata interessante: così anche il vasto gruppo dei lettori è curioso se il testo letto riporti la realtà. Apparentemente il fatto, se una storia raccontata sia vera o meno, influenza fortemente la voglia di leggere un libro, di addentrarsi nella sua storia, di emergersi nel mondo raccontato, specchio della realtà. Questo fenomeno, che i lettori sono solo pronti a leggere una storia vera, lo nota anche Erich Kästner nel suo romanzo "Pünktchen und Anton"²:

Man wird, wenn man Geschichten schreibt, sehr oft gefragt: "He, Sie, ist das, was Sie geschrieben haben, auch wirklich passiert?" Besonders die Kinder wollen das wissen. (...) Manches in den Geschichten ist natürlich wirklich passiert, aber alles? Man ist doch nicht immer mit dem Notizblock hinter den Leuten hergesaust, um haarklein nachzutenographieren, was sie geredet und getan haben! Oder man

¹ come Gabriel 1975, Landwehr 1975, Schmidt, Zipfel 2001, Blume 2004 per nominare solo alcuni

² KÄSTNER 2010 [1931], p. 8

wusste noch gar nicht, als ihnen dies und das zustieß, dass man jemals darüber schreiben würde! (...)

Nun stellen sich aber viele Leser, große wie kleine, breitbeinig hin und erklären: „Sehr geehrter Herr, wenn das, was sie zusammengeschrieben haben, nicht passiert ist, dann lässt es uns eiskalt.“ Und da möchte ich antworten: Ob wirklich passiert oder nicht, das ist egal. Hauptsache, dass die Geschichte wahr ist! Wahr ist eine Geschichte dann, wenn sie genau so, wie sie berichtet wird, wirklich hätte passieren können.

Con quest'ultima affermazione Kästner riporta il noto argomento di Aristotele³, che aveva risposto al rimprovero di Platone⁴, che tutti poeti mentissero, replicando che un racconto era da valutare vero, se era solo verisimile e poteva accadere nel modo descritto. Sembra gli esseri umani abbiano sin dagli inizi della letteratura nell'antichità un interesse innato per il mondo reale ed i suoi raffigurazioni, mentre si disinteressano subito delle cose finte. Ciò mette in difficoltà gli autori che hanno da affrontare da un lato le problematiche già sopra descritte da Kästner, e dall'altro lato vogliono forse partire nel loro scritto da un'idea creativa⁵, secondo loro rilevante per altri motivi, per esempio per dare risalto a certi fenomeni o malfunzioni della società, per attirare l'attenzione del pubblico verso un tema tabuizzato, per provocare una sensibilità dei lettori riguardante un tema delicato, o semplicemente, per divertire attraverso la fantasia. Sovente però è difficile servire tali scopi narrando un evento vero, mentre le trame costruite sono più flessibili ed offrono in tal modo la possibilità di condurre il destinatario, passo per passo, verso la meta desiderata.

In altre parole, stiamo davanti al dilemma che i lettori vogliono vedere storie vere, mentre i poeti e gli autori in molti casi preferiscono di scrivere testi finti. Tuttavia, gli scrittori vogliono essere letti. Allora cosa potrebbero fare per risolvere questo dilemma? Una possibile risposta, ed al contempo il cuore di questo modesto lavoro, è di fingere non solo il testo stesso, ma anche la sua autenticità, cioè di far finta che fosse accaduto realmente.

³ ARISTOTELES Poetik, v. 1451a / p. 29

⁴ PLATON Politeia, III, 392a-392d / pp. 207

⁵ si noti anche l'etimologia dell'aggettivo *creativo*: non vuole dire solamente "spiritoso", ma rivela in aggiunta che l'oggetto sia **creato**, cioè finto. Veda BATTISTI, Carlo: Dizionario etimologico italiano, 1975

Anche questo metodo non è nuovo, in tutte le epoche si trovano dei testi che cercano di apparire veri, spesso iniziando con un proemio o chiamando in questione dei testimoni (che naturalmente sono finti in ugual modo). Nella presente tesi ho il progetto di tracciare brevemente i diversi metodi attraverso i secoli con i quali gli scrittori provarono a convincere i lettori dell'autenticità del proprio testo, soffermandomi in particolar modo su un romanzo dell'ultimo decennio del secolo precedente: *Il Bacio della Medusa* di Melania Mazzucco. Accompagnerò la cui analisi esaminando anche tre testi più antichi, dei quali i primi due l'autrice ha nominato personalmente i pretesti della sua opera. Intendo il *Decamerone* di Boccaccio, una delle tre corone della lingua italiana, *I Promessi Sposi* del non meno illustre Alessandro Manzoni ed infine *La coscienza di Zeno*, romanzo psicologico di Italo Svevo.

In questo senso spero di aver reso comprensibile il mio interesse per il tema presentato e di aver suscitato anche nel lettore la disponibilità di dedicare il suo tempo prezioso alla lettura della presente tesi, volendo saziare il bisogno vero e reale di risolvere questo dilemma finto, cioè creato, in quanto costruito dalle scienze di letteratura. Voglio chiudere questa mia premessa con un'altra riflessione di Kästner, troppo calzante per la questione e troppo deliziosa per non citarla:

Die Geschichte, die ich euch diesmal erzählen werde, ist höchst merkwürdig. Erstens ist sie merkwürdig, weil sie merkwürdig ist, und zweitens ist sie wirklich passiert. Sie stand vor ungefähr einem halben Jahr in der Zeitung. Aha, denkt ihr, (...) Kästner hat geklaut!

Hat er aber gar nicht. Die Geschichte, die in der Zeitung stand, war höchstens zwanzig Zeilen lang. Die wenigsten Leute werden sie gelesen haben, so klein war sie. (...) Den paar Erwachsenen, die außer mir die Geschichte gelesen haben mögen, ist sie bestimmt nicht aufgefallen. Die Notiz war für sie aus Holz. Wieso aus Holz? Das meine ich so:

Wenn ein kleiner Junge ein Stück Holz unterm Ofen vorholt und zu dem Holz „Hü!“ sagt, dann ist es ein Pferd, ein richtiges lebendiges Pferd. Und wenn der große Bruder sich kopfschüttelnd das Holz betrachtet und zu dem kleinen Jungen sagt: „Das ist ja gar kein Pferd, sondern du bist ein Esel“, so ändert das nicht das Geringste daran. Und mit meiner Zeitungsnotiz war es ähnlich. Die anderen Leute

*dachten: Naja, das ist eben eine Notiz von zwanzig Zeilen. Ich aber murmelte „Hokuspokus!“, und da war's ein Buch.*⁶

II) Diversi approcci nella ricerca recente

II.1.) Terminologia per l'italiano

Per poter esaminare bene il modo con cui Mazzucco finge l'autenticità degli eventi nel suo racconto, bisogna prima comprendere, cosa sia la finzione, un testo finto e come sia distinguibile l'ultimo da un testo non finto. Tale domanda ha provocato negli ultimi decenni una discussione vivace con diversissimi esiti, quanto erano diversissimi anche i ricercatori partecipanti a tale discussione, che consistevano in filosofi, linguisti, sociologi ed altri.

Tuttavia, prima di entrare nel lavoro di ricerca, devo affrontare il problema che incontrai avendo scelto l'italiano come lingua in cui compongo la presente tesi. Al punto della decisione non ero ancora consapevole del fatto, che l'intera tematica fu trattata piuttosto nella zona germanofona ed anglofona, assieme a pochi esempi di francesisti. Non ho trovato letteratura secondaria in italiano, se non il libro di introduzione alla letteratura di Cesare Segre⁷, che ricorre a termini latini e ammette pure che la parola *finzione* in italiano non è stata “tecnicizzata”⁸. Perciò mi dovetti chiedere come riportare tutta la terminologia in italiano, e propongo la seguente leggenda, mettendo a fronte sempre i termini in tedesco e inglese/francese con quelli in italiano, per la maggioranza “finti”, cioè plasmati, da me, dal momento che ho trovati inadatti per una discussione di ricerca scientifica certi termini adoperati nel linguaggio del quotidiano. Il motivo per il quali mi sono parsi inadatti dipende dalla peculiarità dell'italiano di aver presente la lettera *n*, laddove il tedesco, l'inglese ed il francese non la presentano. Coniando i seguenti termini sono ricorso direttamente al latino e alle soprannominate altre lingue di ricerca, per conto loro ugualmente derivate dal latino:

⁶ KÄSTNER 2010 [1931] pp. 7

⁷ SEGRE, 1985, pp. 214

⁸ ibd., p. 216

tedesco	inglese/francese	italiano
Fiktion	fiction	<i>finzione</i>
fiktiv	fictitious	<i>fittivo</i> ⁹
Fiktivität	fictivity/fictivité	<i>fittività</i> ¹⁰
fiktivieren ¹¹		<i>fittivizzare</i> ¹²
Fiktivierung ¹¹		<i>fittivizzazione</i> ¹³
fiktional	fictional/fictionnel	<i>fizionale</i> ¹⁴
Fiktionalität	fictionality/fictionalité	<i>fizionalità</i> ¹⁵
fiktionalisieren ¹¹		<i>fizionalizzare</i> ¹⁶
Fiktionalisierung ¹¹		<i>fizionalizzazione</i> ¹⁷
faktual	<i>factuel</i>	<i>fattuale</i>
Herausgeberfiktion		<i>finzione del curatore fittivo</i>
Fiktionssignale		<i>segnali di fizionalità</i>
Fiktionsbewusstsein		<i>coscienza di fizionalità</i>

II.2.) Definizioni proposti da Landwehr

Come già menzionato in questa tesi, per Aristotele il valore di verità di un pezzo di letteratura non dipendeva tanto dai fatti raccontati e realmente avvenuti, quanto dalla probabilità delle azioni descritte. Solo che la questione, quali cose si considerino probabili o meno, varia con il tempo. Per illuminare questo, Landwehr prende l'esempio del viaggio alla luna¹⁸: Mentre una tale avventura nei tempi quando il romanzo *Orlando*

⁹ neologismo mio, creato per stabilire una distinzione al quotidiano *fittizio*; l'ho derivato piuttosto direttamente dal latino ed in modo analogo alle altre lingue di ricerca, perciò meglio adatto all'uso scientifico.

¹⁰ neologismo mio in forma di un sostantivo deaggettivale, per designare la qualità del "essere *fittivo*".

¹¹ usato da Landwehr in: LANDWEHR, 1975

¹² neologismo mio in forma di un verbo deaggettivale dal soprannominato *fittivo*.

¹³ neologismo mio in forma di un sostantivo deverbale dal precedente verbo.

¹⁴ altro neologismo mio. Dovetti decidermi tra le varianti **finzionale*, derivato dal sostantivo italiano *finzione* con la n presente, verso "*fizionale*", derivato piuttosto direttamente dal latino ed analogo alle altre lingue di ricerca, per la quale ragione l'ho scelto.

¹⁵ neologismo mio derivato dall'aggettivo appena creato *fizionale*, per designare la qualità di essere "*fizionale*".

¹⁶ neologismo mio derivato dal soprannominato aggettivo *fizionale*, per disegnare il processo di rendere qualcosa *fizionale*.

¹⁷ neologismo mio in forma di un sostantivo deverbale dal precedente verbo.

¹⁸ LANDWEHR 1975, p.157

furioso fu scritto si riputava certamente cosa improbabile-fantastica, sappiamo oggi che non è solo cosa fattibile, ma già fatta. Anche il grado di probabilità di un romanzo come *1984* di Orwell apparse forse nel primo attimo quando fu pubblicato come mera fantasia¹⁹, ma dimostrò nel corso di pochi decenni durante la guerra fredda di potersi avverare in un grado terrifico.

Comunque si può dedurre da questo che un autore abbia sempre il compito di costruire nel suo scritto un modello di una realtà, la quale stia di fronte alla “vera” realtà in una relazione di più o meno alta probabilità, cosa che Landwehr²⁰ considera parte della *libertà inventiva* (*schöpferische Freiheit*) di un autore. Continuando le sue riflessioni da questo punto di partenza, il germanista spiega che la qualità di *fizionalità* di figure, oggetti ed azioni in testi, in quanto contro-modelli ai loro corrispondenti elementi nella realtà, non dipende dal genere di testo. Landwehr elucida che le diverse componenti di un testo, come il produttore, il recipiente, possono soggiacere a due tipi diversi di cambiamenti, ai *cambiamenti “di fatto”* (*faktische Veränderungen*), che nel seguito non ci interessano più, perché riguardano fenomeni superficiali e fuori dalla sfera d’azione del produttore, ed ai *cambiamenti intenzionali* (*intentionale Veränderungen*). Quest’ultimi descrivono le modificazioni volute dal produttore e/o recipiente che assumono un ruolo divergente dalla propria posizione e danno una *reinterpretazione* (*Umdeutung*) dell’argomento, il che sfocia in una situazione di comunicazione *fittiva*, dato che i suoi costituenti (produttore, recipiente, l’oggetto trattato) sono *fittivi*. Landwehr conclude queste spiegazioni²¹ con l’affermazione che questo possa essere il caso in ogni atto comunicativo, quindi in ogni genere di testo, anche in quelli non considerati letterari. Da ciò risulta che la *fittività* non può essere criterio distintivo per la letteratura.

Avendo stabilito questo, Landwehr passa alla definizione di *fizionalità*, che egli considera il rapporto tra un’enunciazione ed i fittivi costituenti del processo comunicativo. Partendo dalla proposizione, che in ogni situazione comunicativa i costituenti possono essere *fittivizzati*²², ricava che ogni enunciazione possa essere *fizionalizzata*. Da ciò consegue

¹⁹ Ho scelto la parola *fantasia* per evitare qui l’uso quotidiano di “*finzione*”, ed aggirare un eventuale fraintendimento con il termine scientifico.

²⁰ LANDWEHR 1975, p. 157

²¹ ibd., p. 164

²² ibd., p. 180

che anche la *fizionalità* non si limita ai testi letterari e non può essere criterio distintivo per la letteratura.

II.3.) Definizioni di *fizionalità* dal lato della filosofia: Gabriel

In questo capitolo partiamo da un paio di definizioni e concetti di filosofia per poter stabilire di seguito, come tali concetti influenzino quello della letteratura. Gottfried Gabriel, emerito professore di filosofia all'università di Konstanz, inizia dall'elemento costitutivo del *discorso fizionale*²³ (*fiktionale Rede*). Per lui è fondamentale che esista una differenza tra un *discorso* fizionale e un testo reale che parla solo da un *oggetto* fizionale. Un elemento, dal quale secondo Gabriel si può distinguere un discorso fizionale o reale, è la *possibilità di referenza* (*Referenzialisierbarkeit*)²⁴. In altre parole, un testo non fizionale si riferisce a persone oppure ad oggetti reali, e l'atto comunicativo del testo riesce solo, quando l'oggetto inteso può esser identificato dal recipiente del testo. Dall'altro lato, un testo fizionale non rivendica di essere referenziale, i personaggi e gli oggetti descritti non devono (anche se possono) provenire dalla realtà, comunque le affermazioni fatte per esempio in un romanzo riguardanti i suoi personaggi non chiedono di essere intesi come vere. Un altro elemento di un testo fizionale presenta per Gabriel la *domanda/pretesa di verità* (*Wahrheitsanspruch*). Così, in un testo fattuale, lo scrittore vuole che le dichiarazioni presenti nel suo lavoro vengano prese sul serio, vengano intese come vere. In aggiunta nei testi fizionali si trovano anche delle affermazioni che sono né vere né false, ai quali bisogna anche prestare attenzione, il che faremo ancora in questo lavoro.

Oltre a ciò l'emerito professore di filosofia prende posizione sul rimprovero di Platone, che tutti poeti mentissero. A questo scopo definisce prima di tutto i termini²⁵ *errore* (*Irrtum*), *trucco* (*Täuschung*) e *menzogna* (*Lüge*). A suo avviso tutti e tre di questi fenomeni presentano una specie di fallimento comunicativo, basati sulla negazione di una delle seguenti condizioni²⁶:

²³ GABRIEL 1975, p. 14

²⁴ ibd., pp. 15

²⁵ ibd., p. 49

²⁶ ibd., p. 45

1. L'affermazione è vera,
2. L'emittente (*Sprecher*) dell'affermazione crede che la sua affermazione sia vera,
3. L'emittente dell'affermazione adempie il dovere di giustificare la sua affermazione, se richiesto del recipiente (*Hörer*),
4. L'emittente dell'affermazione adempie il dovere di accettare tutte le conseguenze risultanti direttamente dalla sua affermazione.

A questo punto possiamo derivare che, se il punto 1 non è garantito perché l'affermazione è o falsa o né vera né falsa, ma il punto 2 vige e l'emittente crede che sia vera, si tratta di un *errore*. Nel caso che siano violati i punti 1 e 2, vale a dire che l'emittente sia consapevole della falsità della propria affermazione, ci troviamo davanti ad una *menzogna*, mentre incontriamo un *trucco*, se l'emittente sa che l'affermazione non è né vera né falsa. Quando i punti 3 o 4 non sono adempiti, possiamo assumere che l'emittente non presti abbastanza serietà al discorso, cosicché anche il recipiente non è esortato a credere al contenuto presentatogli.

Ma ritorniamo alla domanda iniziale di questo capitolo: i poeti mentono o no, quando compongono un testo fizionale? Gabriel dichiara che per un testo fizionale, a causa della sua mancanza della *pretesa di verità* e della mancante *referenzialità*, nessuna delle quattro suddette condizioni si può esigere²⁷. Il filosofo sottolinea la differenza tra le affermazioni “non si può esigere” e “non è valida nessuna delle condizioni”, visto che nei casi di menzogna, trucco ed errore le condizioni non sono adempite, mentre per l'opera di un poeta non vanno rivendicate, perché il poeta è ben consapevole che le sue affermazioni fatte nel testo fizionale non sono né vere né false, e, cosa fondamentale che va notata, lo scrittore non cela neanche tale stato al lettore. Detto in altre parole, il poeta inserisce dei segnali di fizionalità per informare il suo pubblico dello stato fizionale del suo scritto.

Se il poeta non mente, uno potrebbe ancora chiedersi, quale azione faccia invece: Gabriel risponde che un poeta da un lato opera solo sul livello emozionale, influenzando i sentimenti dei lettori senza riferirsi davvero sui contenuti espressi²⁸, dall'altro lato però si possono acquisire dalla lettura di testi fzionali nuovi cognizioni, interpretando quanto

²⁷ GABRIEL 1975, p. 46

²⁸ ibd., p. 64

scritto e messo in relazione con il mondo reale²⁹. Questo vuol dire che, secondo Gabriel, la letteratura non pretende di esprimere delle verità, ma di saperle trasmettere.

II.4.) Frank Zipfel: i nessi tra *finzione*, *storia* e *narrazione*

Il germanista Frank Zipfel intraprende una vistosa revisione dell'intero discorso scientifico sul tema di *finzione*, all'obiettivo di unificare le scuole di pensiero divergenti e di proporre nuove definizioni per i singoli termini in modo che diventino più fruttiferi per la letteratura. Siccome la critica di Zipfel riguardante i suoi predecessori è ampia, andrei oltre il limite di questa tesi riportandola e mi tengo solo ai nuovi concetti orditi da Zipfel.

Parto dalla sua definizione di *fittività* (*Fiktivität*), che Zipfel intende come la *finzione* al livello di *storia*³⁰ (*Geschichte*). Secondo lui una *storia* è da definire *fittiva*, quando le azioni narrate in essa non sono accadute nella *realtà*³¹. Per poter stabilire, se qualcosa sia o non sia accaduto nella *realtà*, bisogna prima capire che cosa sia la *realtà*. Zipfel la spiega come la *realtà del quotidiano*, la quale si compone di quanto i membri di una società reputano reale in rispetto delle conoscenze collettive, o, detto altrimenti, di quello, che Eco chiama *enciclopedia*. Va notato che una tale immagine della *realtà del quotidiano* vari nel corso del tempo ed attraversando dei confini socio-culturali, quindi all'analisi di un'opera bisogna anche considerare il contesto dell'autore e dei suoi lettori, per individuare la *realtà* vigente per il libro esaminato.

Altri elementi, che secondo Zipfel determinano la *fittività* di una *storia*, sono i cosiddetti *fattori di fittività* (*Faktoren der Fiktivität*³²): intesi sono i *luoghi*, il *tempo* e gli *attori*, *portatori delle azioni* (*Ereignisträger*). Tutte e tre le categorie possono essere *fittive*, dal momento che si possono inventare sia luoghi, sia il periodo, sia i personaggi in una *storia*³³. Nel caso "ideale" in una *storia fittiva* sono *fittivi* tutti questi elementi, ma non è una condizione necessaria per valutare una *storia fittiva*. Basta che **una** delle categorie soprannominate sia *fittiva*. Più in avanti, Zipfel adduce come un altro elemento, il quale

²⁹ GABRIEL 1975, p. 107

³⁰ come termine della narratologia, non storiografia

³¹ ZIPFEL 2001, p. 68

³² ibd., pp. 76

³³ ibd., pp. 79

sovente serve come fondo di una storia fittiva, il *mondo fittivo*³⁴. Egli distingue tra *mondi fittivi possibili* e quelli *non possibili*. I *mondi fittivi possibili* presentano un concetto piuttosto filosofico, per creare un contro-modello alla realtà, che però funge solamente per confrontare oppure approvare dei concetti alternativi forse utilizzabili per la realtà. Dato lo scopo completamente diverso da quello di letteratura, cioè privo di una funzione estetica e concentrato su una logica, il *mondo fittivo possibile* è quello per Zipfel non adeguato per descrivere una teoria letteraria. Al contrario, un *mondo fittivo non possibile* (è importante nel caso presente fare una differenza tra “*impossibile*” ed “*non possibile*”, visto che l’aggettivo prefissato è troppo restrittivo ed esclude la descrizione di luoghi, personaggi e azioni molto improbabili, mentre l’aggettivo solo negato lascia ancora aperta questa possibilità) offre alla letteratura la necessaria libertà di costituire un fondo di qualsiasi grado di probabilità desiderata, non importa, se si tratta di un mondo molto vicino alla possibilità o confinante alla *fantasticità*³⁵.

Nominando la *fantasticità* sono passata ad un altro criterio ancora per storie fittive designato da Zipfel: il criterio della *realistica*³⁶ (*Realistik*) e della *fantastica*³² (*Phantastik*). Egli definisce la *realistica*³⁷ (non da confondere con il termine *realismo*, che descrive o un’epoca letteraria o i metodi di scrittura o raffigurazione *realistiche*), come caratteristica di una storia su un fondo di un *mondo fittivo* possibile. Tuttavia, in questo caso il termine “possibile” esprime, pur basandosi sulle esperienze empiriche, tutto il ventaglio tra fenomeni probabili e improbabili, finché solo possibili³⁸. La *fantastica*³⁹ invece riassume tutte quelle storie, che contengono degli elementi che secondo l’attuale concezione della società sono proprio *impossibili*, cioè presuppongono un mondo con delle qualità, che nel nostro mondo non si dimostrano, come viaggi nel tempo, animali fantastici come unicorni ecc.

³⁴ ZIPFEL, pp. 82

³⁵ neologismo per esprimere la qualità di essere *fantastico*

³⁶ Visto una ripetuta volta il problema della traduzione di tali termini tecnici all’italiano, ho creato questi due sostantivi deaggettivali in analogia con il termine *la caratteristica*, derivato dal canto suo dall’aggettivo *caratteristico*.

³⁷ ZIPFEL 2001, p. 107

³⁸ confronti anche la mia descrizione di *mondo fittizio non possibile*.

³⁹ ZIPFEL, 2001, p. 109

II.4.a) Il concetto del *make-believe*

Un altro concetto per la presente tesi di non scarsa importanza è quello presentato da Zipfel nella sua dissertazione, cioè il concetto del cosiddetto *make-believe*⁴⁰ introdotto da Walton e ripreso, pur con certi cambiamenti, da Currie. Mentre Walton considera il *make-believe* una categoria appartenente meramente alla teoria della recezione⁴¹, vale a dire il modo stesso come il lettore comprende il testo fittuale, il suo successore Currie associa il termine con l'intenzione dell'autore di provocare un certo approccio di comprendere il testo dal lato del lettore⁴². Come vedremo più in avanti, per l'analisi del romanzo *Il Bacio della Medusa* sarà più rilevante l'idea di Currie, dato che indaghiamo sui metodi di Mazzucco di *far credere* al lettore che sia vera la sua storia riportata.

Persino nel quotidiano l'espressione *to make believe* rivela due approcci diversi, descritti nell'Oxford English Dictionary nel seguente modo⁴³:

to make believe: (a) [after F. faire croire] to cause people to believe (chiefly with a clause); (b) in mod. use, to pretend to do something; to stimulate a belief that, now often (said e. g., of children in a play) to submit oneself voluntarily to the illusion that.

Nella teoria della finzione si parla del significato addotto sotto il punto (b), dato che sia autore che lettore si soggettano volontariamente all'illusione (cioè finzione) di un romanzo, una poesia ecc. In particolar modo si noti l'aggiunta che tal espressione si riferisca spesso a bambini che giocano, cosa che Zipfel usufruisce per forgiare il seguente confronto⁴⁴:

Come bambini per la durata del gioco credono in un certo modo, che gli uni siano dei cowboy e gli altri degli indiani nativi dell'America, che un pressappoco adeguatamente sagomato ramo sia un fucile e che uno, che stava nella linea di tiro, al grido "beng" di quello che teneva il fucile, sia stato ucciso, ecc., così il lettore crederà per la durata della lettura in modo simile che quanto legge sia una storia vera.

⁴⁰ ZIPFEL 2001, pp. 214

⁴¹ WALTON 1990, pp. 209

⁴² CURRIE 1990, p. 12

⁴³ OED, Vol. IX, p.241, in: ZIPFEL 1999, p. 215

⁴⁴ ZIPFEL 1999, p. 216

Tale fattispecie è stata espressa da Coleridge⁴⁵ come “*willing suspension of disbelieve*”. In conclusione, il *make-believe* può essere descritto come la simulazione del lettore di credere quanto legge. Egli non è ingenuo, è ben consapevole dello stato fizionale della storia cui sta davanti, ma per meglio attuffarsi dentro per la durata della lettura, lo dimentica a propria scelta. Tuttavia, se una tale “*willing suspension of disbelieve*” funzioni e convinca il lettore, ciò dipende anche fortemente dall’autore. Hamburger⁴⁶ distingue due modi di interazione collegati al *make-believe* tra autore e lettore: il *fingere senza intenzione di inganno* (*Vorgeben ohne Täuschungsabsicht*), che denomina *finzione* (*Fiktion*) ed il *fingere con intenzione di inganno* (*Vorgeben mit Täuschungsabsicht*), che chiama il *finto* (*Fingiertes*). La differenza tra questi due tipi consiste meramente nella presenza/mancanza dei segnali di finzione, giacché testi fattuali e fzionali non si distinguono sul livello interno del testo. Questo vuol dire che l’autore deve, o esplicitamente annotare lo stato fzionale della propria opera, o alludere almeno con un cenno ironico a quello. Altrimenti l’autore ha la possibilità di far sembrare completamente fattuale il suo testo, oppure di suscitare almeno la coscienza di fzionalità nel lettore, indipendentemente se il testo è davvero fzionale o fattuale.

II.4.b) Il rapporto tra narrazione e finzione

Come Zipfel proclama nella sua dissertazione, anche per la presente tesi è importante presupporre una *distinguibilità*⁴⁷ (*Unterscheidbarkeit*) tra narrazione e finzione. Ci sono delle scuole di pensiero i quali si basano sull’argomento, che ogni rappresentazione di un evento, così anche un testo storiografico, quanto fedele sia o cerchi di essere, non è sempre che una costruzione, dato che ogni termine, ogni parola con cui l’evento viene descritto, rimane dentro i propri limiti del suo significato e una scelta a spese di altre parole. Seguendo questa strada ogni descrizione, ogni narrazione sarebbe finzione e quindi anche la minima differenza tra testo narrativo e fzionale si pareggerebbe. Questo renderebbe superflua la questione, come si potessero individuare caratteristiche di un testo fzionale, semmai ogni testo dovesse dimostrare tali caratteristiche. Fautori di queste

⁴⁵ COLERIDGE, in: ZIPFEL 1999, p. 216

⁴⁶ HAMBURGER 1957, p. 113

⁴⁷ ZIPFEL 1999, p. 171

idee sono per esempio Barthes⁴⁸ e White⁴⁹. Un altro elemento importante è la separazione logica autore/narratore e destinatario/lettore. Il problema è che sia le teorie fzionali ricorrano nettamente a quelle della narratologia sia le categorie narratologiche si basino su riflessioni teoriche della finzione.

II.5.) Il confronto di tre scuole di pensieri per l'adeguatezza per la letteratura

Peter Blume si è posto la meta di indagare sulla consistenza della *letteratura fzionale*, visto che anche in un testo appartenente ad essa appaiono degli elementi *non fzionali*. Per spiegare tale fenomeno, il professore passa al vaglio tre differenti concetti di *fzionalità* per poter decidere, quale dei concetti sia adatto per descrivere i fenomeni trovati nei testi letterari. Il primo atteggiamento presentato è quello del *panfizionismo* (*Panfiktionalismus*⁵⁰), che prende spunto dalla tesi riassunta da Blume in questo modo: che persino la realtà esista per l'uomo sempre solo come percepita ed è quindi dall'apparato percettivo costruita; in questo modo tutte le percezioni nonché tutti i modelli di realtà fatti dall'uomo possono essere considerati più o meno delle finzioni; perciò una distinzione tra testi fzionali e non fzionali basata su un differenziato richiamo alla realtà non risulta sostenibile⁵¹.

Tale tesi è derivata da un costruttivismo radicale, che nega una realtà corrispondente a qualsiasi realtà percepita dall'uomo, quindi ogni idea di realtà può solo essere finzione. Come concetto filosofico, Blume non critica questa idea, ma non è adatta per le scienze umanistiche della letteratura, con la conseguenza che le strategie linguistiche o stilistiche per costruire una realtà in un testo fzionale non si distinguano da quelle per costruire una realtà non-fzionale.

Un'altra tendenza nella ricerca che si occupa della dicotomia di realtà e finzione è quella con la denominazione *autonomismo*. Il principio di questa scuola di pensiero potrebbe essere riassunto nel modo seguente⁵²: l'uso di lingua in testi fzionali va categoricamente distinto da quello in testi non-fzionali; mentre nei testi fzionali il richiamo delle

⁴⁸ BARTHES [1984] 2010, p. 95

⁴⁹ WHITE 1978, p. 121

⁵⁰ BLUME 2004, p. 12

⁵¹ ibd.

⁵² ibd., p. 16

espressioni linguistiche alla realtà extra-linguistica investe un ruolo cruciale sia per la comprensione che per la produzione del testo, le espressioni trovate in un contesto fittuale sono prive di ogni richiamo diretto alla realtà. Al confronto con il *panfittualismo* il concetto dell'*autonomismo* comporta il vantaggio che permetta la distinzione tra testi fittuali e non-fittuali, ma incontra i suoi limiti nella meta determinata di voler essere un criterio per la letteratura, cioè uno strumento per distinguere un uso di lingua estetico e artificiale da quello nel quotidiano. Così l'*autonomismo* si serve solo della distinzione tra finzione e realtà per provare l'autonomia dell'arte al confronto con l'ultima. Una conseguenza problematica che ne risulta è di immedesimare completamente *letteraricità* e *fittualità*, postulando che la poesia o letteratura creino una realtà tutta loro, chiusa e autonoma nel loro proprio mondo. Tuttavia anche all'interno della stessa scuola di pensiero si desta critica contro l'errore di vedere questi due termini come uno, il che forma all'idea dell'*autonomismo* dei pensieri che lo contraddicono. Più precisamente viene affermato che i poeti prendano per i loro lavori fittuali degli spunti dalla realtà, dalle loro esperienze, che facciano spesso riferimenti al mondo reale, il che comporta però, che il mondo "autonomo" proclamato dei autonomisti non sia più tanto distaccato dalla realtà.

Il terzo concetto di fittualità presentato da Blume è il *composizionalismo* (*Kompositionalismus*), che vede in un testo stesso fittuale, un insieme di elementi fittuali e non-fittuali alternanti⁵³. Detto in altre parole, i fautori del composizionalismo sono dell'avviso, che testi fittuali siano composti da parti fittuali e non-fittuali. Blume è d'accordo con Searle⁵⁴, che da un lato i termini *finzione* e *letteratura* vadano separati e dall'altro lato che l'autore di uno scritto fittuale faccia solo finta di compiere degli atti locutori, visto che non rispetta le convenzioni obbligatorie per reali atti locutori. Oltre a ciò mette in rilievo l'importanza degli elementi non-fittuali all'interno dei testi fittuali. A questo scopo Searle introduce due livelli del romanzo come testo fittuale, i quali intitola *opera di finzione* (*work of fiction*) e *discorso fittuale* (*fictional discourse*).

⁵³ BLUME 2004, p. 23

⁵⁴ SEARLE 1979, p. 59

Partendo da questi afferma⁵⁵: “*A work of fiction need not consist entirely of, and in general will not consist entirely of, fictional discourse.*”

Visto ciò si possono identificare tre vantaggi per la nostra ricerca utili del pensiero del composizionalismo al confronto de panfizionalismo e autonomismo:

1. A differenza delle scuole di panfizionalismo ed autonomismo il composizionalismo non nega o indebolisce una differenza esistente tra testi fzionali e non-fzionali.
2. Al contrario dell'autonomismo le teorie del composizionalismo sono meno inclini di ignorare il campo della letteratura non-fzionale.
3. Tra queste tre scuole di pensiero è solo il composizionalismo a permettere di individuare delle componenti fzionali e non-fzionali all'interno di un testo da valutare fzionale.

Tuttavia anche il composizionalismo rivela delle inconsistenze. Un problema che si presenta, è la questione dell'attuabilità dell'attribuzione di singole sequenze ai diversi livelli, il che, per quanto io lo possa giudicare, è trascurabile per la presente tesi.

II.6.) Un approccio nuovo: la convoluzione di Bunia

Preso dalla matematica⁵⁶, Bunia introduce il termine della *convoluzione*⁵⁷ (Faltung), per descrivere la molto discussa *finzione* da una nuova prospettiva. Bunia definisce una convoluzione come una distinzione, che marca l'oggetto distinto al contempo come identico. Convoluzioni emergono lì, dove si aprono due possibilità di abbinamento (Anschluss), che tuttavia non sono condizionati dalle convoluzioni. Dall'altra parte una convoluzione è caratterizzata dalla marcatura della specifica possibilità di scegliere l'abbinamento; in altre parole, ci troviamo davanti ad una *convoluzione* quando si presenta una possibilità di scelta, ma ove qualunque opzione si scelga, uno deve tenersi sempre presente l'altra opzione. Di seguito Bunia afferma⁵⁸ che la finzione sia una convoluzione, dal momento che le qualità di un testo non presentano delle stringenti

⁵⁵ SEARLE, p. 74

⁵⁶ BLUME 2004, p. 98

⁵⁷ anche in inglese e francese si traduce Faltung con “*convolution*”

⁵⁸ BUNIA 2009, p. 100

ragioni per attribuirlo ai testi fzionali o non-fzionali. Bunia continua spiegando che un testo è solo fzionale, quando viene trattato come fzionale, dato che non si può leggere al testo in fronte, se sia meglio da attribuire alla finzione voluta, oppure alla menzogna. Di seguito porta in avanti la sua tesi, che nel caso della *finzione* si tratti di una *convoluzione*, visto che anche i suoi predecessori Cohn, Genette e Zipfel l'avevano preparato affermando che la finzione non fosse una qualità testuale quanto un modo di *elaborazione* (*Verarbeitungsmodus*) e che due testi (i.e. uno fattuale e uno fzionale) possono essere anche letteralmente identici e ciononostante distinguibili secondo il modello delle azioni linguistiche. Da questo Bunia conclude che la vicinanza rinvenuta tra finzione e non-finzione giustifichi la visione della *finzione* come *convoluzione*. Il processo ad essa opposta, la *devoluzione* (*Ent-faltung*) rappresenta la distinzione dell'identico ossia l'identità del distinto⁵⁹.

Sebbene il lavoro di Bunia sia uno dei contributi più recenti nella discussione sulla finzione, io personalmente reputo la sua teoria troppo astratta e poco adatta per descrivere dei testi letterari e preferirò nell'ambito del mio proprio lavoretto di non riguardare tale teoria analizzando il romanzo di Mazzucco, ma mi baserò piuttosto all'idea del *composizionalismo* presentato da Blume.

II.7) Gérard Genette: Fiction, diction et paratexte

Il grande filologo Gérard Genette non si è solo occupato della domanda, cosa fosse finzione o no, ma ha anche attribuito un certo peso ad esaminare i “paratesti” (*paratextes*), vale a dire piccole entità verbali o non verbali che accompagnano il testo principale di un libro. Per nominare solo alcuni esempi, Genette adduce il nome dell'autore, il titolo, la prefazione e le illustrazioni⁶⁰ come tali paratesti. Dedicava un intero capitolo alle prefazioni, le quali distingue in categorie riguardanti le persone cui siano dedicate, quando e dove siano scritte e quale funzione ricoprano. Il tipo di prefazione che ci interessa di più per il presente lavoro è quello della prefazione fzionale (*préface fictionnelle*). Avendo prima descritto le prefazioni autentiche e “serie”, in altre parole prefazioni, in cui l'autore rivolge ai lettori delle parole che vuole vedere prese sul serio,

⁵⁹ BUNIA p. 101

⁶⁰ GENETTE 1987, p. 7

Genette caratterizza le loro contrapposte come “ludiche” o fzionali, visto “*qu’elles proposent (...) une attribution manifestement fausse du texte.*”⁶¹ Ad un altro punto egli afferma che “*Le seul mérite qu’un auteur puisse s’attribuer par voie de préface, sans doute parce qu’il relève de la conscience plutôt que du talent, est celui de véridicité, ou à tout le moins de sincérité, c’est-à-dire d’effort vers la véridicité*”⁶². Tale qualità delle prefazioni autentiche viene naturalmente inversa nelle fzionali, che si basano sul gioco con l’aspettativa dei lettori di incontrare la verità. Lo scrittore sa di scrivere cose non vere, lo fa trasparire, il lettore se ne rende conto, ma al contempo la prefazione fzionale lo aiuta ad entrare nella prima⁶³ descritta “*willing suspension of disbelieve*”.

Oltre a ciò Genette delibera sulla questione di base, se ci sia una differenza intrinseca al testo tra “discorso fattuale” (*récit factuel*) e “discorso fzionale” (*récit fictionnel*), mandando in campo l’affermazione di Searle, il quale dice che non ci sia alcuna qualità testuale, sintattica o semantica che consentirebbe a stabilire lo stato fzionale o fattuale di un testo⁶⁴, nonché, al lato contrario, quella di Hamburger che afferma di trovare dei segnali di fzionalità in ogni testo fzionale. Alla fine delle sue analisi, Genette arriva alla conclusione che entrambi hanno ragione, Searle in generale, visto che un testo fzionale può imitare fino alla perfezione un testo fattuale, come anche un testo fattuale può servirsi di strumenti tipicamente attribuiti alla finzione e perciò dimostrare secondo Hamburger “segnali di fzionalità”. Tuttavia Genette dà anche ragione a Hamburger per quanto dice che nella maggioranza dei casi gli strumenti forniti di Hamburger sono applicabili, pur non sempre⁶⁵. Nega solo l’affermazione di Hamburger che i segnali di fzionalità fossero obbligatori, adducendo degli esempi particolari nella letteratura che invertono le caratteristiche di fzionalità e fattualità.

II.8) La “finzione del curatore fittivo” (Herausgeberfiktion)

Un tipo speciale di finzione presenta quella nella zona germanofona denominata “*Herausgeberfiktion*”, trovata per esempio all’inizio dei *Promessi Sposi*. Il termine

⁶¹ GENETTE 1987, p. 256

⁶² ibd., p. 191

⁶³ si veda il capitolo II.4.a)

⁶⁴ SEARLE, in GENETTE 1991, pp. 67

⁶⁵ GENETTE 1991, p.92

intende la finzione, che il narratore (spesso extradiegetico⁶⁶, ma può essere anche omodiegetico⁶⁷) afferma di aver trovato un vecchio manoscritto, delle lettere, un diario, un giornale ingiallito ecc., dove è documentata la storia della cui pubblicazione il narratore vuole prendersi cura. Un esempio particolare per la “finzione del curatore fittivo” è rappresentato dal genere del *romanzo epistolare*, il quale consiste in una raccolta di lettere fzionali, spesso preceduta da una prefazione di quel “curatore”. Naturalmente tutta la scena è finta ed ha altre funzioni che “informare” il lettore di quanto scritto nella premessa fzionale. Secondo Wirth la prima funzione è soprattutto interessante per l’autore stesso, non tanto per il lettore. Intende il suo gioco di riflettere sul raggio d’azione di scrittore e curatore, di negare in realtà la propria vena creativa o inventiva⁶⁸. Un’altra funzione addotta da Wirth è quella di aguzzare nel lettore la coscienza di finzione⁶⁹, cioè la sensibilità per la differenza di un testo *fzionale* e *fattuale*, ed è quella di cui ci occuperemo nel presente lavoro. Tale funzione viene ancora approfondita applicando la distinzione di Hamburger tra il *finto* con intenzione di inganno e la *finzione* senza intenzione di inganno. In questa maniera si arriva anche alla distinzione tra il *ruolo da curatore finto* e la *figura del curatore fittivo*⁷⁰. Mentre il primo cela il vero stato da autore senza dare dei *segnali di fzionalità*, la seconda avverte il lettore del gioco meta-letterario, destando così una *coscienza di fzionalità* in lui.

Un’altra possibile spiegazione per la tecnica della “*Herausgeberfiktion*” si trova nella *captatio benevolentiae* del lettore. Come già presentato nell’introduzione di questa tesi, espresso con le parole di Kästner, il lettore si interessa spesso dell’autenticità di un racconto. Facendo finta di aver trovato delle lettere o altri documenti scritti, l’autore suggerisce al lettore che la propria storia sia vera. Tale motivazione per la *Herausgeberfiktion* presuppone l’idea, che il lettore disprezzerebbe tanto un’opera fzionale a rifiutarsi di leggerla. Naturalmente questo sarebbe il caso estremo, e si tratta certamente solo di una certa percentuale del pubblico ad essere così rigorosa. Comunque l’inganno ludico e prevedibile del lettore gioca meno su quel caso estremo, quanto su un lettore più sofisticato, che riconosce il gioco e si sente al di sopra di dover esser convinto,

⁶⁶ così nei *Promessi sposi* o nella *Nouvelle Eloïse* di Rousseau

⁶⁷ un esempio presenta la *Coscienza di Zeno*, dove il psichiatra che pubblica il diario del proprio paziente fa parte del racconto

⁶⁸ WIRTH 2008, p. 118

⁶⁹ ibd., p. 121

⁷⁰ HAMBURGER 1957, p. 113

al contempo apprezzando il gioco letterario e dimostrando la *benevolentia* verso lo scrittore dotto.

II.9) Riassunto degli approcci teorici e applicazione nel seguito

Per poter meglio applicare quanto presentato nei sottocapitoli precedenti durante la parte dell'analisi, ricapitoliamo in breve gli elementi cruciali che ci aiuteranno ad analizzare il romanzo di Mazzucco.

Per quanto riguarda la terminologia, si è parlato di termini quali *finto*, *finzione*, *fizionale*, *fizionalità*, *fittivo*, *fittività* (gli ultimi quattro come termini scientifici conati al contrasto delle parole attorno il campo del *fittizio* dell'uso quotidiano), e, dal significato opposto, *fattuale* e *fattualità*. Espresso in poche parole, la coppia *fattuale* e *fattualità* si abbina a testi destinati a riferirsi alla *realtà* oppure descriverla, cioè a riportare i fatti effettivamente accaduti nel mondo abitato da noi, mentre quella di *finto* e *finzione* delinea gli scritti che si occupano di cose inventate da parte dell'autore. La coppia *fizionale* e *fizionalità* infine ordisce sul piano intrinseco della finzione e definisce testi scritti da persone *finte* ossia *fittive*⁷¹.

Di seguito si è discusso con Landwehr che, quanto valeva come *reale* o *fittivo*, poteva variare in dipendenza dalle convinzioni di una certa cultura e dal tempo, illuminato dall'esempio con il viaggio alla luna, nell'*Orlando furioso* all'epoca, quando fu scritto, *fittivo*, ma nel frattempo accaduto davvero. Così ogni autore crea nel suo testo un contro-mondo più o meno vicino al mondo reale, ove il grado di vicinanza è espresso dalla *probabilità* che sia scrittore che lettore gli attribuiscono.⁷² Parlando di *probabilità* si ricorda il concetto di Aristotele, che una storia è vera, se esiste solo la possibilità che accada.⁷³ **Tenendo ciò in mente, si vedrà che il romanzo soggetto di questo lavoro dimostra una tale possibilità che sarebbe stato stimato da Aristotele storia vera.**

Dal lato della filosofia si è esaminata la differenza tra *finzione* e *menzogna*. Gabriel argomenta riguardante la prima, che essa non può esser né vera né falsa, dato che non

⁷¹ LANDWEHR 1975

⁷² ibd.

⁷³ ARISTOTELES Poetik, v. 1451a / p. 29

presuppone alcuna referenzialità alla realtà. Di conseguenza la *finzione* non può essere considerata *menzogna*, dal momento che quella rappresenta un'*affermazione falsa* proferita da una persona consapevole della falsità del proprio enunciato. Dimostrato ciò si è confutata la tesi di Platone che tutti poeti mentissero. In aggiunta si sono definiti i termini di *trucco*, che si distingue dalla menzogna solo nel fatto che si né vera né falsa, eppure di *errore*, nel caso che l'enunciatore crede la sua affermazione vera, purché sia sbagliata. Infine Gabriel ha descritto la situazione, in cui l'emittente non sia in grado di provare l'autenticità della sua affermazione tramite la logica, nel cui caso il recipiente non è tenuto a credere quanto dettogli⁷⁴. **Ciò ci aiuterà capire che Mazzucco non mente ma finge solo.**

Proseguendo è stato presentato Zipfel il quale illumina da un lato il nesso tra la *realtà del quotidiano*, vale a dire *il concetto del mondo nelle conoscenze collettive* ossia, espressa nella terminologia di Eco, *l'enciclopedia*, e la *realtà fittiva* all'interno di un libro. Dall'altro lato egli esplicita numerosi termini orbitanti attorno la *storia fittiva*: *fattori di fittività*, che delineano gli elementi di una storia come il luogo, il periodo ed i personaggi, dei quali o tutti e tre possono essere fittivi o almeno uno per rendere l'intera storia *fittiva*; la *fantastica* che designa una sottospecie di finzione con elementi impossibili come magia, unicorni, via dicendo; il suo contrario, la *realisticità*, la quale descrive un mondo fittivo, quantunque probabile o improbabile sia, seppur possibile, cosicché alla letteratura sta a disposizione l'intera fascia d'oscillazione tra i poli di *impossibile* e *probabile*⁷⁵. **Esaminando questi fattori nel romanzo di Mazzucco, troveremo dei luoghi reali come Torino, un periodo reale ma storico coll'inizio del ventesimo secolo, dei personaggi parzialmente finti (se ne discuterà più dettagliatamente nel capitolo IV.1), perciò stiamo davanti ad un testo appartenente al campo della realistica.**

Di seguito è stato introdotto il concetto del cosiddetto *make-believe*, che per Currie consiste nei meccanismi adoperati da un autore per far credere al lettore la propria storia finta⁷⁶, mentre Walton ne intende piuttosto l'azione interattiva del recipiente il quale partecipa a questo gioco del *make-believe*⁷⁷. Strettamente connesso a tale gioco è la

⁷⁴ GABRIEL 1975

⁷⁵ ZIPFEL 2001

⁷⁶ CURRIE 1990, p. 12

⁷⁷ WALTON 1990, pp. 209

willing suspension of disbelief esplicitata da parte di Coleridge, un termine, che coglie la disponibilità del lettore di temporalmente, cioè per la durata della lettura, dimenticare apposta lo stato fizionale della storia che legge di cui è consapevole⁷⁸. Inoltre Hamburger espone i *segnali di finzione*, la cui presenza oppure assenza associa alla *finzione con o senza intenzione di trucco* da parte dell'autore⁷⁹. **Con riguardo a Mazzucco vedremo che è un'autrice che ama giocare ed interagire con il suo lettore, quindi incontriamo il *make-believe* che ella stimola in essi nonché la *willing suspension of disbelief* negli ultimi nonostante i *segnali di finzione* sparsi qua e là dalla scrittrice.**

Dopo di che siamo entrati nella questione meta-letteraria, se esistesse una differenza tra finzione e narrazione ovvero se la finzione fosse solamente una caratteristica di letteratura. A rispondere tale questione si presentano tre scuole di pensiero, il *panfizzionalismo*, l'*autonomismo* ed il *composizionalismo*. Detto brevemente, la prima rinnega ogni eventuale differenza dal momento che secondo essa ogni testo, non importa se fattuale o fizionale, è una costruzione e perciò non può mai raffigurare mai perfettamente la realtà, il che lo rende fizionale. L'*autonomismo* al contrario vede una netta divisione tra mondo reale ed i mondi creati nella letteratura, affermando che ogni mondo fizionale rappresenta un mondo autonomo senza relazione alla realtà, quantunque sia simile a quella. Meno rigoroso di questi due approcci è il terzo, il *composizionalismo* che è portatore dell'idea che in ogni testo si trovino elementi sia reali sia fzionali, solo che in testi fattuali ne prevalgono i primi, mentre nella letteratura fzionale sono preponderanti i secondi⁸⁰. Tutt'altra idea presenta Bunia con la sua *convoluzione*, idea prestata dalla matematica, la quale suppone un testo possa essere al contempo fzionale eppure non-fzionale dipendente dalla prospettiva⁸¹. **Data la costituzione del romanzo contenente un grande numero di diversi generi di testo sia fattuali che fzionali mi sembra palese la scuola del *composizionalismo* sia quella adatta per indagare in modo migliore in seno a questo lavoro.**

Arrivando ad osservazioni più tecniche si è parlato dei *paratesti* esplicitati da Genette. Si tratta delle brevi entità di testo come il nome dell'autore, il titolo, la prefazione, le

⁷⁸ COLERIDGE, in: ZIPFEL 1999, p. 216

⁷⁹ HAMBURGER 1957, p. 113

⁸⁰ BLUME 2004

⁸¹ BUNIA 2009, pp. 100

illustrazioni, ecc. sulla copertina o in generale attorno al testo principale. Tutti questi elementi possono essere fattuali o fittizi, in dipendenza dall'intento serio o ludico dell'autore⁸². **Nel caso del *Bacio della Medusa* saranno di particolare importanza il nome dell'autrice, il titolo, la sua classificazione come *romanzo* sulla copertina, il preludio, l'appendice denominata *controromanzo* costituita da un gran numero di diversissimi testi. Solo il primo è puramente reale, mentre i due seguenti dimostrano un piano di significato sia reale che fittizio, quando gli ultimi sono tutti fittizi, malgrado che qualcuno apparirà sotto forma fattuale.**

Alla fine ci si è soffermati su un caso particolare della prefazione fittizia, vale a dire su quella che si incontra all'inizio per esempio di un romanzo epistolare, sulla cosiddetta *Herausgeberfiktion*. Lo scrittore si infila nel ruolo del *curatore fittizio* facendo finta di prendersi cura della pubblicazione di un testo non suo, da lui ritrovato o affidatogli⁸³. **Tale concetto sarà importante prima di tutto per Manzoni e Svevo, ma indirettamente anche per il preludio di Mazzucco.**

III) I pretesti

III.1.) Il *Decamerone* di Boccaccio

Anche a cavallo tra il medioevo ed il rinascimento gli scrittori intrapresero dei tentativi di far sembrare vere le loro opere, sia nei poemi epici che romanzi di prosa. Visto che Melania Mazzucco stessa adduce Boccaccio⁸⁴ come un autore che lavora sul rapporto tra finzione ed autenticità, voglio brevemente soffermarmi sulle strategie che la Corona della Letteratura Italiana utilizza, prendendo in mira quali parti abbia in comune con l'autrice e quali siano differenti. Tuttavia va notato che Boccaccio usi le seguenti strategie non per provare l'autenticità delle singole novelle stesse del *Decamerone*, ma piuttosto per costruire una cornice apparentemente autentica nella quale cui esse vengono narrate, cioè la storia dei dieci giovani che si rifugiano dalla peste.

⁸² GENETTE 1987

⁸³ WIRTH 2008

⁸⁴ MAZZUCCO 2010 [2007], p. 479

Come sarebbe da aspettarsi, nel periodo in cui il medioevo iniziava a volgersi verso il rinascimento, completamente diverse strategie erano comuni per simulare l'autenticità dello scritto, di cui voglio presentare alcuna che si trova fra l'altro nel *Decamerone*:

a) L'ambientazione del racconto in una cornice storica

La storia finta veniva piazzata in un ambiente veramente esistente, con una datazione precisa o in relazione ad un evento storico. La fatticità di tale cornice fungeva sotto la forma di *pars pro toto* come prova dell'autenticità dell'intero scritto.⁸⁵

b) Il testimonio oculare

Una strategia molta diffusa e convincente era quella di inserire un testimonio oculare di una persona presente allo spettacolo. Era reputata come molto autentica giacché il senso della vista era stimato più valido dell'udito. Questo tipo di autenticazione aveva tanto successo, che si trova nella letteratura europea da Isidoro di Siviglia fino agli inizi del rinascimento.⁸⁶

c) Ispirazione divina

Preso dalla letteratura cristiana in lingua latina, questa strategia fu trasmessa anche alle opere composte nelle diverse lingue volgari dell'Europa medievale. L'affidabilità di questo tipo risale al fatto che inizialmente si scrissero storie bibliche o leggende connesse alla religione cristiana, i cui contenuti non andavano messi in dubbio. Allontanandosi da tali argomenti, molte opere cominciarono con una prega d'ispirazione rivolta a Dio o la prega, di preservare la lingua dell'autore dal pronunciare delle menzogne. Lo scrittore si liberò in questo modo dalla responsabilità personale, affermando di agire nella volontà di Dio. Così venne esclusa la possibilità di qualunque storia non vera, e l'autenticità dello scritto e completamente legittimata.⁸⁷

Boccaccio usa nel *Decamerone* le strategie appena riportate in gradi diversi. Tuttavia ricordo che non intende di autenticare le cento novelle in sé, ma piuttosto la storia cornice delle sette donne e dei tre giovani uomini che le raccontano essendosi rifuggiti dalla morte nera. La strategia più vastamente adoperata da lui è indubbiamente

⁸⁵ SCHMITT 2005, p. 166

⁸⁶ ibd., p. 36

⁸⁷ ibd., pp. 19

l'ambientazione del racconto a Firenze durante la peste del 1348, in modo tale, che il suo scritto divenne uno dei documenti storicamente più fidabili di questa catastrofe epidemica.

Per continuare ad analizzare le prima enumerate strategie di autenticazione, si osservano le sottostanti citazioni:

*se d'agli occhi di molti e da' miei non fosse stato veduto, appena che io ardisi di crederlo, non che di scriverlo, quantunque fededegna persona udito l'avessi.*⁸⁸

*addivenne, sí come io poi da persona degna di fede sentii, che (...) si ritrovarono sette giovani donne (...). Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse.*⁸⁹

In questi tratti si trovano due strategie d'autenticazione diverse: prima di tutto, Boccaccio si presenta personalmente come testimone oculare, e lo rafforza ancora chiamando in campo *gli occhi di molti* altri. Più avanti nel prologo riprende la strategia di testimonianza, stavolta auricolare, appellandosi ad un testimone *degnò di fede*, dal quale avrebbe sentito la storia cornice dei giovani. Dall'altra parte si presenta come uno storiografo: secondo il commento di Marrone, Boccaccio si deve giustificare per aver ommesso i veri nomi dei personaggi, giacché allora si considerava necessario che uno storiografo adducesse anche i nomi.⁹⁰ Si vede che allo scrittore toscano già nei suoi tempi stava a cuore la oggi giorno molto discussa *privacy*.

La più giovane delle tre corone della letteratura italiana inizia la prima giornata nel *Decamerone* con un prologo, in cui spiega le sue ragioni per le quali descrive la situazione della peste, un discorso magari rattristante, se trovato in un libro che si presenti come una raccolta di storie per allietare i suoi lettori.

*(...) intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontato in dieci giorni, come **manifestamente apparirà**, da una **onesta** brigata di sette donne e di tre giovani, nel pestilenzioso tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate a lor diletto. Nelle*

⁸⁸ BOCCACCIO 2012 [1353], p. 34

⁸⁹ ibd., p. 39

⁹⁰ ibd., p. 39/n. 30

*quali novelle, piacevoli o aspri casi d'amore e altri fortunosi avvenimenti si vedranno, così ne' moderni tempi **avvenuti** come negli antichi*⁹¹;

In questo brano Boccaccio dà al lettore delle indicazioni circa l'autenticità di quanto seguirà. Si noti l'espressione *manifestamente apparirà*, la quale gioca con l'ambiguità. Qualcosa che si *manifesta* al solito si presenta all'occhio dello spettatore in modo tale da non essere ignorato, da essere chiaramente visibile, cosicché la sua autenticità risulta difficilmente discutibile. La parola *apparire* invece esprime fra l'altro di non essere quanto sembri. Quest'ossimoro può essere interpretato come breve accenno allo stato fittuale della cornice narrativa. Boccaccio prosegue designando il gruppo come *onesta brigata*, il che segnala al lettore che se ne può fidare, che il gruppo dei giovani non mentirà. A mio avviso questo presenta la risposta sua sulla domanda, se tutti i poeti mentano, negandola, anzi, chiamandoli persino onesti.

Inoltre l'autore del trecento descrive gli eventi raccontati come *avvenuti*, collocandoli in diversi tempi della storia umana, apparentemente senza mettere in dubbio se fossero accaduti davvero.

*E nel vero, se io potuto avessi onestamente per altra parte menarvi a quello che io desidero che per così aspro sentiero come fia questo, io l'avrei volentier fatto; ma per ciò che, qual fosse la cagione per che le cose che appresso si leggeranno avvenissero, non si poteva senza questa rammemorazion dimostrare, quasi da necessità costretto a scrivere mi conduco.*⁹²

*ma io non poteva né doveva scrivere se non le raccontate, e per ciò esse che le dissero le dovevan dir belle, e io l'avrei scritte belle. Ma se pur presupporre si volesse che io fossi stato di quelle e lo 'nventore e lo scrittore, che non fui.*⁹³

Per Richard Kuhns il *Decamerone* è portatore anche di un'altra funzione. Come spiega, le civiltà umane ripetutamente cercarono di perpetuare delle situazioni che avevano minacciato di estirpare l'umanità. Videro l'atto di descriver- e tramandarlo come segno di aver sopravvissuto l'assalto delle forze sovrumane come calamità naturali e, appunto, epidemie.⁹⁴

⁹¹ BOCCACCIO 2012 [1353], p. 32

⁹² ibd., p. 33

⁹³ ibd., p. 513

⁹⁴ KUHNS 2005, pp.10

Da ciò Kuhns conclude che Boccaccio voleva descrivere con proprie parole la pestilenza come segno di averla sopravvissuta, e con lui la civiltà fiorentina l'aveva superata. Quest'idea attribuisce al ruolo del narratore un compito importante, cioè quello di creare una cronaca dell'evoluzione umana. L'autore non viene più visto come eventualmente menzognero, invece gli viene affidata la responsabilità di trasmettere a generazioni future la verità sperimentata dalla stirpe umana. Per Kuhns Boccaccio adduce alle 100 novelle, della cui autenticità non si deve discutere, dal momento che vengono solo riportate come erano percepite⁹⁵, una 101. storia, la quale funge da "oggetto transizionale" (*transitional object*)⁹⁶

Al contrario di molti studiosi⁹⁷ prima di lui, i quali annoverano il *Decamerone* fra opere di poca serietà (pur non negando l'esteticità e la creatività dell'opera), Kurt Flasch sottolinea la riflessione filosofica nascosta in questa raccolta di novelle. Con lo sguardo rivolto anche alla *Genealogia deorum gentilium*, egli illumina i pensieri dell'autore trecentesco riguardo al rapporto tra finzione e verità⁹⁸. Boccaccio stesso prende posizione sulla questione, se tutti poeti mentono, considerando i miti greci: espone che intesi letteralmente, sono certamente ridicoli, ma che contengano una verità filosofica, e le finzioni estetiche presentano solo una confezione per tale verità. In giunta, per lui le finzioni poetiche non sono fine a se stesse, cioè non seguono il concetto dell'*art pour l'art*, giacché sono trasportatrici di una saggezza filosofica.⁹⁹

Peraltro Flasch interpreta la primaria novella del *Decamerone* come messaggio meta-letterario, in cui Boccaccio mette in dubbio la verità di una storia apparentemente vera, raccontando l'episodio del pessimo uomo Cepparello adorato come santo. Per Flasch l'elemento degno di nota è che l'adorazione di quel bugiardo santo comporti a miracoli lo stesso. Ciò si spiega, secondo la mentalità trecentesca, con la convinzione che sia Dio stesso ad operare miracoli, non importa, se sia invocato attraverso un santo "vero" o "falso". Da ciò Flasch deduce che Boccaccio voleva ammonire il lettore che, analogamente, una verità

⁹⁵ KUHNS, p. 145

⁹⁶ ibd., p. 146

⁹⁷ così per esempio DE SANCTIS 1912, p. 278 e CROCE 1967, p. 92

⁹⁸ FLASCH 1992, p. 71

⁹⁹ ibd.

filosofica può esser trasmessa sia tramite un racconto “vero” o “falso”, rimanendo in ogni caso una verità¹⁰⁰.

III.2.) I *Promessi Sposi* di Manzoni

L'illustre Manzoni incomincia l'introduzione del suo romanzo con una riflessione sulla funzione della storiografia, il che presenta già il primo accenno alla questione dell'autenticità della storia narrata di seguito. È interessante notare quante volte l'autore ribadisca solo in questa breve introduzione la dichiarazione se sia davvero accaduto o meno. La prima frase¹⁰¹ ed altre del manoscritto citato danno una risposta positiva sulla questione:

“L’Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perchè togliendoli di mano gl’anni suoi prigionieri, anzi già cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna, e li schiera di nuovo in battaglia. (...) solo che hauendo hauuto notitia di fatti memorabili, se ben capitorno a gente meccaniche, e di piccol affare, mi accingo di lasciarne memoria a Posterì, con far di tutto schietta e genuinamente il Racconto, ovvero sia Relatione.

Ciò vuol dire che l'autore del manoscritto afferma l'autenticità della storia, cosa che sottolinea ancora adducendo il re, sotto il quale la storia dei protagonisti si fosse svolta, per designare un tempo preciso.

Dopo l'estratto del manoscritto, la voce del narratore fa sembrare vero l'episodio della trovata dell'antico libro tramite una descrizione dettagliata della condizione fisica dell'autografo e dei suoi propri pensieri mentre tiene in mano il manoscritto. Un altro elemento che ha lo scopo di verificare che questa scena fosse avvenuta veramente è l'imitazione della lingua secentesca in ortografia, lessico, sintassi e stile e commentando di seguito tali fenomeni. Poco dopo però fa intravedere tramite la seguente dichiarazione, che il lettore non dovrebbe credere la scena appena descritta¹⁰²: *Ed ecco l'origine del presente libro, esposta con un'ingenuità pari all'importanza del libro medesimo.* Ma, come se il narratore volesse subito distrarre il lettore dal pericolo di aver capito il trucco manzoniano,

¹⁰⁰ FLASCH, pp. 79

¹⁰¹ MANZONI 1999 [1842], p. 1

¹⁰² ibd, p. 3

devia il discorso sull'autenticità non dell'episodio stesso, ma della storia descritta nell'autografo secentesco. Ironicamente dissipa subito dopo questo dubbio:

Taluni però di que' fatti, certi costumi descritti dal nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che, prima di prestargli fede, abbiám voluto interrogare altri testimoni; e ci siam messi a frugar nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo. Una tale indagine dissipò tutti i nostri dubbi: a ogni passo ci abbattevamo in cose consimili, e in cose più forti: e, quello che ci parve più decisivo, abbiám perfino ritrovati alcuni personaggi, de' quali non avendo mai avuto notizia fuor che dal nostro manoscritto, eravamo in dubbio se fossero realmente esistiti. E, all'occorrenza, citeremo alcuna di quelle testimonianze, per procacciar fede alle cose, alle quali, per la loro stranezza, il lettore sarebbe più tentato di negarla.

Per riassumere allora il gioco di Manzoni: egli ha il progetto di scrivere un intero romanzo del genere "Abenteuerroman", i cui rappresentanti di solito sono poco credibili. Al fine di convincere i lettori di leggerlo lo stesso, in una specie di *captatio benevolentiae*, provando ad assicurarsi la simpatia del lettore, fa finta di aver trovato il soggetto in un manoscritto antico che descrive in tutti dettagli. Tuttavia fa spuntare ad un certo punto un brevissimo accenno, che non sfugge solamente al lettore attento, che tutto l'episodio della trovata dell'autografo è finto. Di seguito fa finta di dubitare stesso la trama del manoscritto, rendendosi apparentemente complice del lettore incredulo. Tuttavia confuta subito dopo l'ipotesi di falsità dello scritto fingendo di aver trovato dei testimoni per i costumi e personaggi nel libro antico. Perché sviluppa una scena così complessa per provare l'autenticità della sua storia finta? Il genio di Manzoni giace proprio in questo: l'autore deve ingannare il lettore per sedurlo a leggere il suo libro; ma il trucco non è gentile cosa, perciò lascia al destinatario una minima scappatoia di percepire l'incombente inganno. Anche Vittorio Spinazzola, commentatore dei *Promessi Sposi*, scrive: "*mentre modestamente attribuisce scarsa importanza al suo libro, il malizioso romanziere insinua che altrettanto scarsa è l'ingenuità, la sincerità con cui ne ha esposto l'origine; avverte insomma che il manoscritto secentesco rappresenta solo un'invenzione.*"¹⁰³ Cioè chiama l'autore persino "malizioso", anche se lo fa ironicamente.

¹⁰³ SPINAZZOLA in MANZONI [1840] 2011, p. 3

Comunque non c'è tanto di malizia in questa scena quanto d'un gioco intellettuale e meta-letterario, perché Manzoni avrà avuto la speranza che una persona così dotta a intendere il trucco ben celato, conoscesse anche il pensiero aristotelico che una storia non doveva essere accaduta nel modo descritto per essere "vera", ma che bastava essere verisimile, e che, seguendo tale pensiero, non si rifiutasse di emergersi anche in una storia finta.

Classificando tale comportamento con i termini di Hamburger, presentati in precedenza nei capitoli teorici, possiamo stabilire che Manzoni si infila nel ruolo del curatore fittivo, giacché manda *dei segnali di finzione* per assicurarsi che il lettore (attento ovvero dotto) riconosca la finzione, cioè egli suscita nel lettore una *coscienza di fizionalità*. Permettendo al lettore di essere consapevole dello stato fizionale della trama del romanzo, Manzoni desta nell'ultimo la già menzionata *willing suspension of disbelieve*.

Se si confronta il procedimento di Manzoni con quello di Mazzucco, salta all'occhio quanto i due autori hanno in comune: la finzione di uno scritto per provare l'autenticità del contenuto della propria storia, la descrizione dello stato fisico della trovata, l'imitazione di un linguaggio antiquato, la riflessione sulla produzione del testo, gli accenni che anche tali scritti siano finti. È palese che l'autrice abbia preso il grande autore dell'ottocento come modello, se pur con tanta innovazione per adeguare l'antico metodo ai propri scopi.

Mentre Manzoni usa la tecnica di riportare un testo finto per autenticare quanto segue di propria storia solo una volta all'inizio del libro, Mazzucco ricorre numerose volte ad essa, intreccia i testi fzionali con il racconto anche al suo interno e adopra diversi generi di testi, quali siano un rapporto meteorologico, articoli di cronaca, pubblicità apparse in un giornale, un diario e reparti psichiatrici. La diversità dei generi di testi comporta alla conseguenza che l'autrice non deve imitare solo un linguaggio antiquato, ma deve differenziare anche all'interno di questo linguaggio antiquato tra i gerghi dei diversi generi. Peraltro anche gli accenni allo stato fzionale della scena descritta agli inizi dei libri sono più palesi ed elaborati nel caso di Mazzucco. Mentre in Manzoni si trova solo una mezza frase per tale allusione, la scrittrice dedica un intero discorso meta-letterario che copre quasi una pagina a questa funzione.

Oltre a ciò è degno di nota che Manzoni entri in gioco anche come storiografo all'interno della sua opera, descrivendo la peste e le conseguenze della guerra di successione di

Mantova e del Monferrato. Descrive questi episodi in uno stile tipico per la storiografia, che Goethe, il primo traduttore dell'opera al tedesco, commentò: *“daß der Historiker dem Poeten einen bösen Streich spielt, indem Herr Manzoni mit einemmal den Rock des Poeten auszieht und eine ganze Weile als nackter Historiker dasteht. Und zwar geschieht dieses bei der Beschreibung von Krieg, Hungersnot und Pestilenz, (...) und die nun durch das umständliche Detail einer trockenen chronikhaften Schilderung unerträglich werden.”*¹⁰⁴ Il grande scrittore tedesco confronta il cambiamento del genere di testo come un cambiamento di vestiti, ove lo storiografo è nudo e noioso, mentre il poeta porta la giubba, abbigliamento che emana superiorità. Istigato da tale giudizio¹⁰⁵ Manzoni provò lo stimolo di scrivere un intero saggio discutendo il rapporto tra finzione e storiografia all'interno di un romanzo, intitolato *Del Romanzo Storico*¹⁰⁶. Lo scrittore milanese si difende contro l'accusa di Goethe elucidando che nel romanzo storico non bisogna adoperare *“quella finzione grossolana, che consiste nell'infarcir di favole un avvenimento vero”*¹⁰⁷, dal momento che

Nel romanzo storico il soggetto principale è tutto dell'autore (...), perché meramente verosimile. E l'intento e lo studio dell'autore è di rendere, per quanto può, e il soggetto, e tutta l'azione, tanto verosimile relativamente al tempo in cui è finta, che fosse potuta parer tale agli uomini di quel tempo, se il romanzo fosse stato scritto per loro.

*Ma (...) è scritto per degli altri. (...) [P]er produrlo in uomini d'un altro tempo, l'autore è ridotto a cercar di supplire all'esperienza con l'informazione, e di mettere, dirò così, in una sola composizione, l'originale e il ritratto. Non c'è il contrasto diretto tra il vero e il verosimile; e è senza dubbio un gran vantaggio; ma c'è ugualmente o la confusione dell'uno con l'altro, o la distinzione tra essi.*¹⁰⁸

In questi enunci dello scrittore ottocentesco riconosciamo numerosi concetti già discussi nella presente tesi. Innanzitutto ritroviamo l'idea aristotelica della verosimiglianza nel tentativo di creare una storia vera, qui applicata al romanzo storico. Di seguito Manzoni

¹⁰⁴ ECKERMANN 1998, *Gespräche mit Goethe*, 23. Juli 1827

¹⁰⁵ DE LAUDE 2000, p. 89

¹⁰⁶ MANZONI [1845] 2000

¹⁰⁷ ibd., pp. 83

¹⁰⁸ ibd., p. 84

manifesta una chiara coscienza del suo pubblico, dei suoi lettori, che palesemente sono diversi da teorici destinatari del periodo fittivo nel romanzo. L'autore dei *Promessi Sposi* ribadisce il fatto che ai lettori dei suoi tempi sia necessario fornire delle informazioni aggiuntive rispetto ad un pubblico che era personalmente presente all'epoca descritta, disponendo di conoscenze basandosi su esperienze fatte nel periodo in questione. Sono quelle informazioni aggiuntive che Goethe critica come poco romanzesche, secondo lui troppo aride. Tuttavia, Manzoni non si lascia fuorviare e rimane fedele al suo atteggiamento di voler informare perbene i propri lettori. In tale maniera giustifica la sua decisione di mischiare elementi fattuali e fenzionali, palesando che sia lecito aver presente in un'opera fenzionale, come lo rappresenta il romanzo, delle parti di ambedue i generi. Da siffatte considerazioni si potrebbe intravedere un primo esempio del composizionalismo, presentato nel capitolo II.

Un altro aspetto che ha concitato l'interesse nella ricerca degli ultimi decenni, anch'essa prima presentata in questa tesi, è quello dell'indistinguibilità potenziale di testi fattuali e fenzionali, messa in dubbio per esempio da Barthes¹⁰⁹ e Hamburger¹¹⁰, sostenuta invece di Searle¹¹¹ e Genette¹¹². Manzoni è ben consapevole che ci siano entrambi i casi, vale a dire ci siano dei testi fenzionali pieni di segnali di finzione, ove risulta evidente la *distinzione*, nonché quelli che creano *confusione*, visto che a suo avviso *non c'è il contrasto diretto tra il vero e il verosimile*. Dunque l'autore ottocentesco annovera fra gli scienziati, i quali sono convinti non ci debba essere per forza una differenza intrinseca sul livello testuale tra finzione e fattualità.

Se ammettiamo che un'altra ragione per scrivere una prefazione in cui si mette in dubbio di essere l'autore della storia per Manzoni è stata la *captatio benevolentiae* del lettore, direi tuttavia che Melania Mazzucco non miri tanto ad una tale del lettore affinché egli legga il suo romanzo, quanto a provocare in egli delle riflessioni su verità e finzione, perché aspetta più di una mera lettura consumistica dal suo pubblico e non vuole essere annoverata fra gli autori di intrattenimento.

¹⁰⁹ BARTHES [1984] 2010

¹¹⁰ HAMBURGER, 1957

¹¹¹ SEARLE, in GENETTE 1991, pp. 67

¹¹² GENETTE 1991, pp. 67

III.3.) *La Coscienza di Zeno* di Italo Svevo

Un altro libro che in un aspetto dà come modello per il romanzo di Mazzucco è sicuramente *La Coscienza di Zeno*, pubblicato da Italo Svevo nel 1923. Nella ricerca attuale l'imprenditore triestino, il cui vero nome era Ettore Schmitz, non conta solo come il primo a creare un romanzo psicoanalitico, ma è noto anche per affacciare attraverso i suoi tre romanzi *Una vita* (1892), *Senilità* (1898) e *La Coscienza di Zeno* la questione del rapporto tra un'autobiografia scritta e la vita reale. Nel primo romanzo i due protagonisti, Alfonso e Annetta, compongono insieme un romanzo, il quale rispecchia in modo distorto la storia loro. Alfonso seduce Annetta nel tentativo di eguagliare la propria vita alla trama, ma fallisce alla fine sentendosi troppo inetto.¹¹³ In simile modo Emilio, protagonista di *Senilità*, nel corso del romanzo legge diversi libri e immagina se stesso corrispondentemente a quanto legge, una volta come eroe romantico, un'altra come mentore per una ragazza ingenua ed ignorante, come la vittima impotente di una *femme fatale*, oppure come il maschio e perciò il superiore e dominante parte del rapporto, ed infine il disonorato e cornuto marito¹¹⁴. In ambedue gli appena nominati casi, Svevo fa ai suoi personaggi creare un mondo di *autofinzione* del quale sognano che si avveri. Detto in altre parole, scrivono o in forma di libro, o solo in pensieri, un'autobiografia differente della vita realmente vissuta. Tuttavia, non lo fanno per ingannare un eventuale lettore, ma perché desiderano tali vite, e si ingannano al massimo stessi.

Un po' diverso da quanto nominato sopra è il caso di Zeno Cosini: egli scrive, seguendo l'invito del suo psichiatra, delle memorie, in cui verità e menzogna (ora non è solo finzione, ma Zeno mente apposta per ingannare il dottore e se stesso) si mescolano indissolubilmente, cosicché al lettore risulta quasi impossibile rintracciare le parti vere e quelle inventate nel discorso del protagonista. Tal effetto si deve anche alla forma narrativa: mentre i primi due romanzi di Svevo sono scritti con la voce di un narratore eterodiegetico onnisciente che racconta la trama in terza persona, nella *Coscienza di Zeno* ci troviamo di fronte ad un io-narratore autodiegetico¹¹⁵, ed in aggiunta, bugiardo. Gli scarsi sostegni che giungono al lettore sono da un lato l'avviso del dottore S. nella

¹¹³ MICALI 2015, p. 386

¹¹⁴ ibd., p.387

¹¹⁵ ibd., p. 388

prefazione del romanzo, che “*chi di psicoanalisi s'intende, sa dove piazzare*¹¹⁶” non solo l'antipatia del protagonista verso il suo dottore, ma anche se piazzare gli eventi ed azioni narrati nella sfera della realtà o dell'invenzione. Dall'altro lato l'ultimo capitolo del libro, in cui Zeno aveva già abbandonato la cura e perciò non ha più bisogno di mentire, segnala al lettore lo stato finto delle memorie. Infatti dice:

*Ma ora che sapevo tutto, cioè che non si trattava d'altro che di una sciocca illusione, (...) come potevo sopportare la compagnia di quell'uomo ridicolo, con quel suo occhio che vuol essere scrutatore e quella sua presunzione che gli permette di aggruppare tutti i fenomeni di questo mondo intorno alla sua grande teoria? Impiegherò il tempo che mi resta libero scrivendo. Scriverò intanto sinceramente la storia della mia cura. Ogni sincerità fra me e il dottore era sparita ed ora respiro. (...) Non debbo costringermi ad una fede né ho da simulare di averla. (...) Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda.*¹¹⁷

Micali afferma nel suo articolo che in quest'ultimo capitolo Zeno svela apertamente lo stato fizionale degli episodi riportati ed entra così facendo in un discorso metafizionale¹¹⁸. In questo senso si potrebbe postulare che per un certo grado tutta la relazione di verità e menzogna all'interno delle memorie del nevrotico protagonista serva come palcoscenico per metter in scena la relazione tra verità e menzogna (finzione) nella letteratura. Vale a dire che al prescindere del livello contenutistico *La Coscienza di Zeno* si possa interpretare anche sul meta-piano, cosicché la discussione dell'autenticità della raffigurazione verbale della vita fittiva funge da simbolo per il grado d'autenticità di un romanzo.

Per poter meglio rintracciare l'intenzione dell'autore su quel meta-piano, dobbiamo prima illuminare brevemente il rapporto che Svevo aveva con la psicoanalisi. Come affermano diversi biografi dell'autore, per esempio sua moglie Livia e sua figlia Letizia¹¹⁹, egli dimostrava un atteggiamento ambiguo verso tale metodo. Lo scrittore non attese mai personalmente degli appuntamenti con uno psichiatra, ma trasse le sue conoscenze dalla

¹¹⁶ SVEVO [1923] 2010, p. 3

¹¹⁷ ibd., p. 381

¹¹⁸ MICALI 2015, p. 391

¹¹⁹ ESMAN 2001, p. 1228

saggistica psicologica e dalle esperienze del suo congenito Bruno Veneziani, che frequentava diverse psicoterapie (ufficialmente) a causa del suo narcisismo¹²⁰. Tra altri dottori persino Sigmund Freud abbandonò la cura di Veneziani, con la scusa che una terapia non avrebbe sortito nessun risultato. In realtà, Bruno Veneziani fu mandato presso Freud, perché la famiglia volle vederlo guarito dalla sua omosessualità, oltre che dal narcisismo e dalla tossicomania.¹²¹ Il caso si concluse il 3 ottobre 1920 con una lettera dell'illustre psichiatra viennese, che fu di una certa importanza per la comunità omosessuale, dato che in essa constata da un lato l'incurabilità dell'orientamento sessuale, e dall'altro lato che il problema dell'individuo omosessuale risulta piuttosto dalla reazione dell'ambiente sociale che non lo accetta tale quale è:

“Due sono le cose che gli mancano: la prima, quel certo conflitto di sofferenza fra il suo Io e le sue pulsioni istintuali, perché in effetti è molto soddisfatto di sé e soffre soltanto per l'antagonismo delle condizioni ambientali; la seconda, quel tanto di normalità dell'Io che gli consente di collaborare con l'analista. Egli, invece, tenderà sempre ad ingannarlo, a fingere, per levarselo di torno (...) Penso, quindi, che al momento attuale un trattamento, da parte mia o di altri, non possa giovargli. (...) In tutto ciò non considero minimamente il fatto che sia omosessuale. Potrebbe continuare ad esserlo e, tuttavia, condurre vita ordinata e ragionevole.”

122

Tuttavia, suo amico e vecchio compagno di scuola Eduardo Weiss non lasciò mai la speranza di poter aiutare Veneziani e stette sempre in stretto contatto con Svevo. Perciò fu anche Weiss ad introdurre lo scrittore triestino alle teorie ed ai saggi connessi alla psico-analisi freudiana, visto che egli ebbe studiato alla scuola di medicina a Vienna¹²³. Così fu anche Weiss la persona a cui l'autore si rivolse dopo aver conchiuso il suo romanzo, affinché lo riveda per mandarlo ad una rivista psicologica. In un primo momento Weiss temette che egli stesso avesse funto da modello per il vendicativo dottor S., cosa che lo scrittore gli assicurò che non fosse stato il caso. Biografi come Gatt-Rutter e Accerboni presumono che si tratti piuttosto dello psichiatra Wilhelm Stekel, noto per

¹²⁰ ESMAN 2001, p. 1228

¹²¹ GHIDETTI 1992, p. 238

¹²² ibd., p. 239

¹²³ ESMAN 2001, p. 1229

tormentare i propri pazienti con azioni seccanti come quali descritte nel romanzo¹²⁴. In ogni caso, Weiss criticò il testo severamente come troppo poco professionale, affermando che non aveva niente a che fare con vera psicoanalisi: lo psichiatra delineato nel romanzo parlava troppo, si compiaceva delle proprie interpretazioni, non si occupava abbastanza delle reazioni del suo paziente, confondeva le proprie conoscenze con quelle di Zeno, dimostrava un procedimento incauto ed al contempo mancava di una necessaria diffidenza professionale verso quanto enunciato dal paziente¹²⁵. Su ciò, come Ghidetti riporta, Svevo reagì nel seguente modo¹²⁶:

In allora mi dolse perché sarebbe stato un bel successo se il Freud m'avesse telegrafato: "Grazie di aver introdotto nell'estetica italiana la psicoanalisi". (...) Ora non mi duole più. Noi romanzieri usiamo baloccarci con grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: le falsifichiamo e le umanizziamo.

Ciononostante *La Coscienza di Zeno* conta oggi con ragione come romanzo psicoanalitico, dal momento che il comportamento del protagonista rappresenta diversi concetti psicoanalitici: le sue memorie sono irte di libera associazione, apparenti digressioni, autocontraddizioni, autogiustificazioni, autopunizioni e meccanismi freudiani di autoinganno come *negazione* (*Verleugnung*), *proiezione* e *razionalizzazione*. Inoltre l'atteggiamento verso il dottore S. rispecchia concetti come *resistenza* e *trasfert negativo* (*negative Übertragung*)¹²⁷.

Sebbene Svevo non avesse creato un contributo alla letteratura psicoanalitica nella maniera che aveva in mente, riuscì certamente a costruire un nesso tra l'affidabilità del discorso di un nevrotico e l'affidabilità della letteratura fizionale stessa. Per il termine di *autofinzione* (*autofiction*), coniato da Serge Doubrovsky¹²⁸, di solito si intende un'autobiografia fizionale, cioè quando un autore scrive di se stesso, ma finge parti considerevoli della vita narrata nella sua autobiografia. Nel caso di Zeno Cosini abbiamo un esemplare particolare di autofinzione, dato che egli stesso, autore del suo diario autobiografico, è un personaggio finto. Quindi stiamo davanti ad una doppia finzione:

¹²⁴ ESMAN 2001, p. 1229

¹²⁵ ibd.

¹²⁶ GHIDETTI 1992, p. 234

¹²⁷ ibd., p. 1230

¹²⁸ DOUBROVSKY 1988

Svevo plasma un carattere fittivo, quindi è finzione; poi questo personaggio fittivo scrive, seguendo l'invito del dottore, un testo autobiografico, mentendo parecchio, detto diversamente, fingendo.

Benché volendo si potrebbero rintracciare dei paralleli tra l'autore ed il suo personaggio, *La Coscienza di Zeno* certamente non si può definire un'autobiografia, giacché per gran parte Zeno non corrisponde al suo creatore. Tale argomento viene investigato nella letteratura secondaria, fra l'altro da Simona Micali, che nel suo articolo intitolato *Una confessione in iscritto è sempre menzognera – Autofiction staged in Svevo's novels* cita un passaggio di una lettera mandata da Svevo a Eugenio Montale: “È vero che la Coscienza è tutt'altra cosa dei romanzi precedenti. Ma pensi ch'è un'autobiografia, ma non è mia”¹²⁹. L'affermazione appena riportata appare a prima vista paradossale, visto che questo genere *per definitionem* dev'essere scritta dalla persona stessa la cui vita viene descritta. Altrimenti sarebbe una biografia. Nel presente caso però la persona descritta nella biografia è un personaggio fittivo e quindi non può scrivere la sua propria biografia da solo, quindi l'autore, il suo creatore, deve prendere questo compito sulle proprie spalle, il che rende l'autobiografia fittoriale.

Svevo crea attraverso l'ammonito del dottore S. il contrario al “*willing suspension of disbelief*”, cioè l'appello al lettore di usare un'ermeneutica di sospetto verso lo scritto seguente¹³⁰.

Oltre allo stato fittoriale del testo, uno potrebbe chiedere, se all'interno del mondo fittivo l'autobiografia abbia un valore vero o falso. Vale a dire che la storia inventata dall'autore può trattare di un personaggio che scrive la verità o mente. Nel caso di Zeno Cosini troviamo un personaggio molto bugiardo, quindi la gran parte dell'opera di Svevo consiste in un'autobiografia sia *finta* che *falsa*. Per l'autore triestino questo è anche un simbolo per la discrepanza tra la finzione letteraria e la realtà. Nell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno* il protagonista scrive, portando al culmine le riflessioni sulla relazione tra verità e quanto scritto nel diario:

Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Con ogni nostra

¹²⁹ MICALI 2015, p. 388

¹³⁰ ibd., p. 389

*parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario!*¹³¹

Ma rivolgiamo per un attimo l'attenzione anche alla voce del narratore nella prefazione, che si presenta come il psichiatra del protagonista del romanzo. Come tale informa il lettore di aver indotto al suo paziente di scrivere la sua autobiografia per preparare la psicoanalisi. Con una tale affermazione ci troviamo di nuovo davanti ad un *curatore fittivo*, il quale esplicitamente si dichiara come tale. Comunque abbiamo in questo caso un curatore omodiegetico, dal momento che fa anche parte del racconto.

Chiudo le mie osservazioni su Svevo con un enunciazione di Zeno, che si può leggere come un'altra risposta sulla domanda, se tutti i poeti mentono:

*Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna.*¹³²

IV) Melania Gaia Mazzucco

Prima di entrare nell'opera principale di questa tesi, voglio dirigere lo sguardo verso l'autrice del romanzo, Melania Gaia Mazzucco, e verso quanto abbia dichiarato personalmente al riguardo del suo primo romanzo. Nacque a Roma il 6 ottobre 1966¹³³ come figlia dell'autore di teatro e sceneggiatore televisivo Roberto Mazzucco¹³⁴ e, come afferma stessa, crebbe affascinata dall'attività del padre. In tale ambiente già da bambina le sorse il desiderio di scrivere, che si esprime ogni tanto in sceneggiature di romanzi esistenti ed un breve racconto, tuttavia non c'era ancora l'obiettivo concreto di diventare scrittrice¹³⁵. Ciononostante compose, partendo nel suo tempo come studentessa all'università, un considerevole numero di romanzi pubblicati¹³⁶ al prescindere del *Bacio della Medusa*:

- *La camera di Baltus* (1998)

¹³¹ SVEVO [1923] 2010, pp. 381

¹³² ibd., p. 382

¹³³ MAZZUCCO [2005] 2017, copertina

¹³⁴ MAZZUCCO [1996] 2007, p. 474

¹³⁵ ibd.

¹³⁶ MAZZUCCO [2005] 2017, copertina

- *Lei così amata* (2000)
- *Vita* (2003) (Premio strega)
- *Un giorno perfetto* (2005)
- *La lunga attesa dell'angelo* (2008) (Premio Bagutta)
- *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (2009) (Premio Comisso)
- *Limbo* (2012) (Premio Elsa Morante e Grinzane Bottari Lattes)
- *Sei come sei* (2013)
- *Il museo del mondo* (2014)
- *Io sono con te* (2016)

Oltre ai premi per i singoli libri, nel 2011 Melania Mazzucco fu onorata dal Premio letterario Viareggio-Tobino come Autore dell'Anno¹³⁷.

IV.1.) Commenti dell'autrice sul *Bacio della Medusa*

Non avendo progettato di diventare scrittrice, venne sorpresa stessa dalla sua spontanea composizione del suo primo romanzo, *Il Bacio della Medusa*. Mazzucco descrive la nascita del libro confrontandola con un'eruzione vulcanica:

*Questo romanzo mi è nato all'improvviso, quasi alla mia insaputa. (...) Talvolta, nelle zone sismiche del mondo, accade: a un tratto, i marinai trovano sulla propria rotta un'isola non segnalata dalle carte nautiche. L'isola tuttavia si trova davanti a loro, innegabile: è nata durante un bradisismo, un maremoto, un movimento tellurico. Esiste. E nessuno sa esattamente da quando. Così, non lo so nemmeno io. Doveva essere il 1991, più o meno. A quel tempo, avevo venticinque anni.*¹³⁸

¹³⁷ MAZZUCCO [2005] 2017, copertina

¹³⁸ MAZZUCCO [2007] 2010, p. 473

A quell'epoca l'autrice stava frequentando il corso di sceneggiatura al Centro sperimentale di Cinematografia di Roma, dopo aver lasciato a quattro esami dalla tesi finale il corso di Letteratura Italiana Moderna e Contemporanea e riprendendolo dopo solo credendo che suo padre (ormai defunto) l'avrebbe voluto. Descrive il periodo del secondo studio come molto stimolante, circondata da giovani artisti di diverse nazioni, ed in questa atmosfera, in cui tutti "scrivevano, filmavano, disegnavano costumi, cartoni animati"¹³⁹, ella cominciò a scrivere.

(...) cominciai a scrivere Il bacio della Medusa. Senza nessuna intenzione di pubblicarlo. Solo perché non sarei sopravvissuta a un altro inverno se non l'avessi fatto.

*Scrissi ininterrottamente, segretamente, per più di un anno. All'inizio, non sapevo bene cosa sarebbe diventato il mio romanzo. Non avevo un piano prefissato, né una scaletta. Partii senza bagaglio e senza biglietto di ritorno. (...) I quattro personaggi principali (Norma, Medusa, Felice e Peru) esistevano già, e anche i luoghi (Torino, la Valle Stura e la Francia del Sud) e il tempo (l'inizio del Novecento), ma come le loro storie si sarebbero incrociate e sovrapposte, non sapevo ancora. Mi limitavo a seguirli, intrufolandomi nelle **loro vite immaginate**, come **un fantasma ben visibile** – che avevo chiamato il Narratore.¹⁴⁰*

In questi brani citati si notano già due affermazioni non irrilevanti per la nostra tesi: l'autrice ammette che le storie dei protagonisti nel suo libro sono *immaginate*, o, detto in un'altra parola, *fittive*. Tuttavia è interessante vedere, che solo le loro vite siano *immaginate*, mentre ci furono delle persone modelli in carne e ossa che vissero davvero. Mazzucco ci fa sapere anche gli sviluppi della sua immaginazione, rintracciando i nuclei di idee che si sono presentati come primi nella sua mente, lasciando in seguito plasmarsi i nessi fra quei nuclei. È chiaro che delineando proprio questa forgiatura degli incroci dei vari elementi, l'autrice sia altamente consapevole dell'atto di finzione e non lo cela al suo lettore. Nel seguente brano che tratta delle sue ricerche per il libro scrive ancora più precisamente:

¹³⁹ MAZZUCCO [2007] 2010, p. 475

¹⁴⁰ ibd., p. 478

[Mi sono] ritrovata per le mani, in una biblioteca di Roma, l'album di foto scattate da un internato per il medico-legale del Regio Manicomio di Torino. Non l'ho mai più ritrovato, perciò non posso confermare se davvero, come nel mio ricordo, quelle tremende fotografie erano scattate nel 1916. È possibile, all'epoca si usava classificare così i pazienti. In quello stesso periodo, si era imposto anche l'uso della foto segnaletica in ambito giudiziario (...) Le fotografie raffiguravano le pazienti del reparto femminile. (...) C'erano anche, credo, Norma e Medusa. Una giovane signora sulla trentina, che non indossava la divisa del manicomio, ma un abito a righe che un tempo doveva essere stato elegante. Ci fissava smarrita e terrorizzata, e dalle sue labbra socchiuse sembrava sgorgare ancora la domanda che forse non aveva avuto la forza di pronunciare: che cosa mi state facendo? che cosa vi ho fatto? cosa volete da me? E una "zingara tredicenne" – così venne definita, e così è rimasto scritto nel mio quaderno di appunti: una ragazzina mora, dagli zigomi alti e dagli occhi fiammeggianti. Cosa avesse fatto per finire nel Regio Manicomio, lo ignoro ancora. Forse era una ladruncola che aveva aggredito i suoi carcerieri. C'era qualcosa di selvatico ed esplosivo, nel suo sguardo, e nell'energia trattenuta delle sue mani. Ma la ragazzina fissava lo psichiatra, il fotografo e anche noi con una smorfia di derisorio disprezzo. Come dicesse: non resterò a lungo qui, io troverò il modo di sfuggirvi.¹⁴¹

Ritornando alle teorie rilevate da Zipfel, che una *storia fittiva* deve avere o personaggi, luoghi, periodi o azioni fittivi, possiamo stabilire che i primi tre elementi sono tutti reali. I protagonisti del romanzo si basano su persone realmente esistiti, benché non si sappia i loro nomi. I luoghi si trovano in Piemonte ed in Francia, sono stati visitati dall'autrice e qualcuno dei lettori li potrebbe riconoscere dai propri viaggi, e anche il periodo descritto si lascia facilmente situare nella storia d'Italia, per esempio a causa della nomina del re. Tuttavia, secondo il germanista è sufficiente se uno di questi elementi sia fittivo, cosa che troviamo nelle azioni dei personaggi. Come spiegato prima, Mazzucco ammette che le vite delle sue figure sono *immaginate*, quindi le condizioni secondo Zipfel per una storia fittiva sono paghe.

¹⁴¹ MAZZUCCO [2007] 2010, p. 482

Per quanto riguarda la domanda, se collocare il romanzo di Mazzucco nell'ambito della *realistica* o della *fantastica*, è palese che ci troviamo davanti al primo caso. Non è solo il fatto che tre dei quattro elementi discussi nel paragrafo precedente sono presi dal nostro mondo reale, ma anche le azioni, sebbene siano fittizie o immaginate, sono possibili secondo le esperienze quotidiane del lettore. In verità si può anche affermare che siano più che possibili e fino ad un certo grado proprio probabili, visto che l'autrice aveva effettuato delle ricerche meticolose sui luoghi, personaggi e sulle tipiche consuetudini nel descritto periodo.

Oltre a dimostrare i nuclei reali dei personaggi nel libro, il brano riportato ci dà una dettagliata testimonianza del processo della finzione: Mazzucco osserva le foto di donne realmente esistite, e nello stesso momento non può fare a meno di immaginarsi già i loro sentimenti e pensieri. È chiaro che le donne rinchiusi nel manicomio abbiano avuto certe emozioni nell'attimo dell'essere fotografate. Tuttavia, siccome con alta probabilità non sono più in vita e non possiamo chiedergliele, non sarà mai possibile sapere con certezza quali sentimenti fossero stati. Ciononostante esiste una certa probabilità, che Mazzucco abbia azzeccato proprio le emozioni veramente provate dalle donne, dato che non indovina solo, ma ha a disposizione anche l'empatia umana che riesce a leggere i sentimenti dal viso dell'altro. Voglio dire che la probabilità, che Mazzucco abbia davvero azzeccato la verità, non appartiene meramente al caso, ma aumenta un po' considerando la sua conoscenza degli uomini. Se prestiamo attenzione al caso della giovane "zingara", è palese che l'affermazione che guardava il fotografo e psichiatra con "una smorfia con derisorio disprezzo" sia un'interpretazione personale e soggettiva dell'autrice, giacché un altro osservatore delle foto potrebbe arrivare ad un risultato diverso, ma dall'altra parte possiamo escludere certi emozioni improbabili, se Mazzucco pensa ad un disprezzo derisorio, non si tratterà di allegria o di tristezza. Quindi si può azzardare la tesi, che la finzione, cioè l'atto del plasmare certuni personaggi, si basi su un nucleo vero del nostro mondo reale. E se richiamiamo in gioco la richiesta aristotelica, le emozioni immaginate da Mazzucco sono *vere*, giacché non solo *possibili*, ma persino *probabili*.

Sempre parlando delle preparazioni per la scrittura del libro in un altro posto afferma:

E c'era anche la mia predilezione per gli oggetti inutili – cataloghi di merci del 1905, guide turistiche di Cuneo del 1910, erbari ammuffiti, libri defunti in

*biblioteche di provincia, dai cui scaffali nessuno li salva: il libretto di Felice Argentero, benché di altro autore, ovviamente, mi capitò fra le mani per caso. (...) Oppure una ardente passione investigativa – che mi costringeva ad andare a spulciare i bollettini meteorologici dell'Osservatorio di Cuneo per scoprire se il giorno del matrimonio di Norma c'era il sole. Ma quella passione investigativa non era solo d'archivio o libresca: era anche fisica (...) Il che mi costringeva a sopralluoghi difficoltosi, o perfino a scalare con le mie gambe il colle di Puriac per capire quanto era dura la salita per fuggire clandestinamente in Francia, e se Norma sarebbe mai riuscita a farlo, o se avrebbe dovuto limitarsi a sognarlo.*¹⁴²

Il paragrafo appena citato illumina pure il rapporto tra altri oggetti, documenti, ambientazioni e condizioni fisiche nel romanzo di Mazzucco e la realtà rinvenuta nel nostro mondo. Il libretto di Felice, le registrazioni metereologiche, la conformazione della montagna sono tutti presi come modelli per le loro corrispondenze nel libro. Mentre i documenti che incontriamo nel romanzo rimangono finti, pur essendo scritti in un modo che prende spunto dalla realtà, il tempo al giorno del matrimonio dei due protagonisti ed il sentiero roccioso in montagna sono davvero reali e fungono come fondo per gli svolgimenti finti.

Esistevano, vivevano e respiravano davvero tre persone di carne e sangue, una coinvolta nella politica regionale torinese, due fotografate nel manicomio della stessa città, pur con nomi e destini ignoti. La scrittrice trasse ispirazione da queste persone reali e inalò della vita a loro, come un archeologo, trovato delle vasi in una tomba, mettesse nuovi fiori nel suo reperto. Se i veri proprietari ci avessero messi gli stessi fiori, né l'archeologo, né noi ospiti lo possiamo sapere, ma la possibilità c'è. In modo simile possiamo stabilire che sia assai improbabile che le vite delle persone modelle per Felice, Norma e Medusa fossero confrontabili a quelle raccontate nel romanzo, ma la possibilità c'è. E quindi per Aristotele e Kästner i requisiti per una storia “vera” sarebbero appagati.

Inoltre voglio ridirigere l'attenzione ad un' altra espressione usata dell'autrice nel secondo brano riportato in questo capitolo, evidenziata da me in grassetto: Mazzucco parla di essersi intrufolata in un “fantasma *ben visibile*” chiamato narratore. Quest'affermazione è molto importante, dal momento che riconferma che uno scrittore

¹⁴² MAZZUCCO [2007] 2010 , pp. 483

non mente, ma finge. Mazzucco apprende il ruolo di una voce narrativa percepibile al lettore, il quale viene in questa maniera informato dello stato fzionale del racconto. La scrittrice si fa vedere al suo recipiente apposta, non ha intenzione di ingannarlo, ma di condurlo su un viaggio in un mondo verosimile costellato di pietre miliari che ricordano ogni tanto al viaggiatore di trovarsi su un sentiero fzionale. Ad un altro punto Mazzucco afferma:

[Provai] la necessità di svelare il meccanismo al lettore, piazzando nel cuore della finzione il fantasma del Narratore, come un prestigiatore che, mentre incanta i suoi trucchi, ne scopre anche il segreto. (...) La mia personale impostura sarebbe stata perciò la seguente: avrei raccontato la storia dei miei personaggi come se avessi ricostruito una storia vera. Avrei usato una tecnica simmetricamente opposta a quella usata da Boccaccio e Manzoni, fondatori della nostra narrativa: i due Grandi, pure in tempi tanto diversi, avevano spacciato per vera la loro storia, come se lo smaliziato lettore italiano non potesse dare fiducia alla mera invenzione. Io non avrei spacciato per vera la mia storia, ma l'avrei resa vera attraverso la finzione. Al mio scopo, avrei utilizzato ogni tipo di materiale documentario – falso naturalmente, nel senso che lo avrei scritto io stessa: articoli di giornale, diari, lettere, poesie, romanzi, perfino una perizia psichiatrica.¹⁴³

Vale a dire che Mazzucco dà al suo lettore l'opportunità di credere o non credere la sua storia, lasciandogli aperta la possibilità di entrare nel prima definito “*willing suspension of disbelieve*”. Oltre a ciò è notevole l'idea dell'autrice voler *rendere vera* la sua storia *attraverso la finzione*. Questa frase appare paradossale se uno pensa in un modo bipolare, con la verità sull'un estremo e con la finzione sull'altro. Tuttavia i due termini si possono interpretare non come due contrapposti, ma la finzione, come la immagina Mazzucco, si può vedere come una possibilità di un esito non avvenuto della realtà, che però sarebbe potuto avvenire. Dato che a noi ed all'autrice la realtà rimane ignota non potendo viaggiare al passato, si immagina che avrebbe avuto luogo davvero quell'esito alternativo. Questo avrebbe tratto conseguenze con sé, per esempio la composizione di certi scritti, come i rapporti di cronaca o reparti psicologici. Ma nella realtà accaduta veramente, tali

¹⁴³ MAZZUCCO [2007] 2010, p. 479

scritti non sono stati composti, perciò Mazzucco si vede costretta a comporli stessa, cioè a fingerli, per poter collocare la sua storia finta in un mondo adeguato ad essa.

Riassumendo voglio mettere in sollievo che Mazzucco da un lato si serve da luoghi, oggetti e persone presi dal nostro mondo (come si è visto nell'indagare le fotografie del manicomio o la documentazione metereologica della regione) per dare un palcoscenico reale ai suoi episodi finti, da un altro lato adatta e completa tale mondo creando gli elementi mancanti necessari al fine di conferire un'appariscenza autentica alla sua storia finta.

IV.2.) Interviste con Mazzucco

Per completare il quadro dell'autrice riporto qualche intervista che rivela qualche informazione interessante sul romanzo qui esaminato ed altri personaggi disegnati da Mazzucco:

Quale dei suoi scritti (romanzi o articoli) ha per lei un significato più intenso? Perché?

MM: Il primo e l'ultimo, sicuramente. "Il bacio della Medusa", che ho pubblicato nel 1996 e recentemente ristampato con Rizzoli, è il mio romanzo più lirico e appassionato, ha un ritmo lento e trascinante – come un grande fiume in piena. I due personaggi femminili, Norma e Medusa, restano fra i miei preferiti. "Un giorno perfetto", del 2005, è un po' il contrario, un romanzo incalzante, grezzo, convulso, veloce. La sfida per me era trasformare in romanzo un episodio che avrebbe potuto essere solo un caso di cronaca nera su un giornale. Sono ovviamente molto grata anche a "Vita", che mi ha dato una grande notorietà e che per molti milioni di italiani, che sono emigrati all'estero in varie epoche del Novecento, ha significato ritrovare con orgoglio la loro propria storia.¹⁴⁴

L'autrice ci fa sapere che il suo primo romanzo annoveri fra i suoi preferiti, assieme alle sue due protagoniste, e si evolve lentamente trascinando con sé il lettore. Lo confronta con un fiume, metafora che può anche essere usata per il tempo che passa oppure per la

¹⁴⁴ http://www.bibliosofia.net/files/Melania_Mazzucco_Interview.htm

vita. Sebbene nel romanzo sono riportati solamente certi episodi delle vite dei protagonisti, ciononostante uno può argomentare, che l'insieme di tali frammenti e i testi fittizi aggiuntivi come i referti psicologici ricostruiscano le loro vite.

Parlando di un altro romanzo, riguardante *Un giorno perfetto* dichiara un aspetto degno di nota: che aveva voluto *trasformare in romanzo un episodio che avrebbe potuto essere solo un caso di cronaca*. Ciò può presentare l'inversione della strategia che usa per *Il Bacio della Medusa*, in cui si serve di articoli di cronaca per rendere più autentico il romanzo. Nel libro del 2005 inala su 388 pagine¹⁴⁵ vita ad un evento che altrimenti sarebbe stato letto con l'indifferenza pessimista di un lettore di un giornale¹⁴⁶. Fornendo al suo pubblico i ricordi, i pensieri, le faccende, il quotidiano dei protagonisti e le persone coinvolte nelle cui vite, Mazzucco desta l'empatia del lettore, rendendolo così più vicino, più *reale* all'ultimo. Anche il romanzo *Vita*¹⁴⁷, parzialmente autobiografico, presenta un caso assai interessante: raccontando la storia del proprio nonno, ricostruita dai frammenti tramandati in famiglia e ricercata fra documenti storici, crea una storia modello possibile, probabile ed applicabile anche alle biografie di milioni altri italiani. Detto in altre parole, scrive dei romanzi di finzione che interagiscono in diversi modi con la realtà, rendendo le sue finzioni quasi più reali delle loro corrispondenze vere, perché altrimenti non percepite sufficientemente o cadute in oblio.

In un'altra intervista si chiede la seguente domanda alla scrittrice:

Nei suoi libri, si stagliano delle figure femminili, forti, risolte, che difficilmente si dimenticano. Oltre Vita, (...), Norma ne Il bacio della Medusa. È forse un tentativo di affermare modelli femminili diversi da quelli che contraddistinguono la nostra epoca?

In realtà quando scrivo, cerco solo di mettere a fuoco il mio personaggio meglio che posso, di sentirlo, comprenderlo, trovare la sua voce. Non mi chiedo mai se possa risultare 'positivo', per così dire, o esemplare. Forse gli unici personaggi femminili davvero forti e vincenti che ho creato sono Medusa e Vita: non a caso

¹⁴⁵ MAZZUCCO [2005] 2017

¹⁴⁶ Inoltre è lo stesso pensiero che ha dimostrato Kästner nel suo prologo per *Pünktchen und Anton*, veda KÄSTNER 2010 [1931] pp. 7

¹⁴⁷ MAZZUCCO [2003] 2013

*due donne di origine contadina, nate povere e divenute benestanti, dall'infanzia durissima, passate attraverso ogni genere di sopraffazioni, e perciò ferite ma coriacee, ferree, invincibili. Le altre, da Norma ad Azra, (...) sono figure tenaci e coraggiose però anche fragili, inquiete e incerte, talvolta incapaci di contrastare la deriva della propria vita. Credo che questo le renda vicine a chi legge.*¹⁴⁸

Al contrario di quanto suggerisca la domanda posta all'autrice, i personaggi femminili non sono destinati o disegnati a dare un modello *ideale*¹⁴⁹, ma invece a cogliere i tratti di persone vive, reali. Da queste affermazioni circa le sue figure femminili si può ricavare un elemento visto già prima, analizzando i commenti sul *Bacio della Medusa*: Mazzucco parla di voler sentire, comprendere i suoi personaggi e trovare la loro voce. Apparentemente lei stessa è convinta dall'autenticità delle sue figure, magari pensando alle donne fotografate in manicomio. Vuole inalare una vita potenzialmente vera, cioè una vita possibile nelle loro circostanze e probabile. Vuole piuttosto *invenire* che *inventare* le loro azioni, emozioni e convinzioni.

Peraltro la scrittrice usufruisce di un'espressione degna di essere esaminata, osservando che le sue figure siano *vicine a chi legge*: come figure fittive possono essere *vicine* a noi lettori? Essi vivono ed esistono solo in un mondo fizionale, costruito da un autore, mentre i lettori vivono nella realtà. Tuttavia il pubblico si può *sentire* vicino ai personaggi provenienti dai mondi fzionali. Mazzucco spiega di creare tale impressione di vicinanza attribuendo alle sue figure delle caratteristiche sia positive che negative, con i quali i lettori si possono identificare. Detto in altre parole, l'autrice romana raccoglie una qualità tipica per gli esseri umani, cioè il fatto che proprio nel mondo reale nessuno è perfetto e le persone reali talvolta si sentono deboli nei confronti delle proprie deficienze, per poi inserire tale qualità tipica del mondo reale nel suo mondo fzionale. Quindi si decide consciamente contro figure fittive perfette, che potrebbero esistere esclusivamente in un'opera fzionale, a favore di figure difettose che avrebbero potuto esistere davvero.

Per di più è interessante vedere che la scrittrice annoveri le donne, le quali avevano sperimentato una vita dura, tra i personaggi più forti. Come se una vita dura a provocare

¹⁴⁸ <https://leragazze.wordpress.com/2010/05/11/intervista-a-melania-g-mazzucco/>

¹⁴⁹ si noti che il termine *ideale* deriva dal sostantivo *idea* e che esprime oltre al concetto di “utopico, perfetto, più adatto” anche quello di “immaginario, teorico”; si veda: www.treccani.it/vocabolario/ideale/

ferite ed una pelle coriacea fosse più reale di una vita molle e protetta, magari più reale di quella del lettore mentre legge il libro in un posto comodo, avvolto in una coperta, con una tazzina di cioccolato caldo accanto. Dato che la durezza di certi destini è presa dalla realtà, per un certo grado uno potrebbe interpretare come veri i personaggi di Mazzucco, essi pur non avendo esistito realmente.

In un'altra occasione Mazzucco fa sapere riguardante la collocazione dei suoi romanzi nel tempo:

*Da parte mia, aver scelto di ambientare alcune delle mie storie (per esempio Il bacio della Medusa o Lei così amata o La lunga attesa dell'angelo) in epoche lontane dalla nostra è anche un modo di confrontarci con ciò che avremmo potuto essere, con ciò che saremmo state se fossimo nate nel tempo di quel romanzo. La storia delle cinque figlie di Tintoretto – due monache, due spose e un'artista dalla reputazione sempre minacciata – è emblematica in questo senso dello spettro limitato di possibilità del destino femminile nel Cinquecento. Spero che le donne di oggi sappiano scegliersi i loro modelli: Marietta Tintoretto, Norma e Annemarie Schwarzenbach, le artiste come loro dimenticate e perse alla storia, le donne finite in manicomio per aver violato le regole del mondo, sono lì a raccontare il prezzo che hanno pagato perché tutte noi potessimo oggi scrivere, dipingere, amare una donna, trasgredire oppure conformarci – trovarci, insomma...*¹⁵⁰

Dalla appena riportata affermazione dell'autrice si possono rilevare diversi aspetti: da un lato va notato che Mazzucco situò la protagonista del *Bacio della Medusa* Norma nella stessa linea come le figlie Tintoretto e Annemarie Schwarzenbach, le quali sono personaggi storici, di cui si conoscono le biografie. Naturalmente la scrittrice arricchisce i fatti biografici con episodi fittizi, comunque parte da vicende documentate e definitamente reali. Nel caso di Norma invece sappiamo che si era trovata solamente una fotografia di una ricoverata in manicomio, ignoti il nome, l'età e l'intera vita sua. Ciononostante le vite parzialmente o completamente finte da Mazzucco dimostrano di ordire un impatto notevole sulla realtà. Malgrado che forse le singole azioni e parole delle persone realmente vissute che hanno dato come modello per le figure non abbiano avuto luogo nel modo descritto nei romanzi di Mazzucco, la finzione, cioè il disegno dei

¹⁵⁰ <https://librodelmartedi.wordpress.com/2013/11/06/intervista-a-melania-mazzucco/>

personaggi dell'autrice rappresenta uno stereotipo per certi destini, oppure per un insieme di azioni di una certa scelta di vita. Intendo dire che riempiendo le sue narrazioni con scene stereotipiche per donne reali che avevano scelto di vivere come artista o di trasgredire regole sociali amando chi non avrebbero dovuto amare, Mazzucco descrive delle situazioni realmente avvenute in numerose vite reali, che di seguito comportarono a rivolte e cambiamenti sociali nel nostro mondo reale. L'elemento fzionale ossia artistico in questo processo di creazione consiste meramente nel fatto di attribuire tali situazioni ad un personaggio solo, del quale non possiamo mai con certezza sapere, se le abbia vissute davvero o no.

Dall'altro lato menziona che la collocazione dei suoi romanzi in periodi storici permette alla lettrice di mettersi nei panni dei personaggi storici femminili e desta così le riflessioni sulla propria vita, se fosse stata vissuta in un altro tempo. Ciò presenta una particolare via per far interagire la finzione con la realtà. È palese che un pensiero del tipo "che cosa avrei fatto, se avessi vissuto in un altro tempo" sia altamente ipotetico, ma non privo di esiti utili per il mondo reale. Tali riflessioni possono contribuire per esempio alla comprensione dei propri nonni, di altre persone anziane di convinzioni oggi poco condivisibili oppure di persone provenienti da un'altra cultura magari ancora più conservatrice e tradizionale. Il che equivale a dire che le figure fittive della scrittrice, prendendo spunto da vite stereotipiche storiche, facciano solo una breve gita nella sfera della finzione per ritornare alla fine nei pensieri di lettori reali, eventualmente sfociando persino in azioni degli ultimi nel mondo reale.

Indagata sull'argomento dell'omosessualità Mazzucco risponde:

Il bacio della medusa, il tuo primo libro, già affrontava questa problematica mi pare...

Sì, era la storia dell'amore tra due donne in un ospedale psichiatrico agli inizi del 900. Il lesbismo si chiamava allora Tribadismo e si era ricoverati in manicomio per questo. Oggi all'Italia manca il coraggio politico per non discriminare. Tra la gente mi pare che le cose siano molto diverse. I politici hanno timore della chiesa,

*un timore spesso infondato anche questo, perché solo gli ambienti retrivi di essa reprimono. Si tratta di un problema politico più che sociale.*¹⁵¹

Come il collocamento nel tempo, anche la scelta del tema dell'omosessualità presenta un elemento che ancora il romanzo nella realtà, persino nella realtà attuale, visto che è un argomento molto discusso oggi. In ogni caso il destino delle fittive figure lesbiche invita a riflessioni ed all'empatia del lettore solo in primo piano verso le figure stesse, ma in seguito anche verso persone omosessuali reali. Tuttavia, questo collegamento tra realtà e letteratura fittiva vale per un certo grado per tutti romanzi che affrontano un tema sociale, per la quale ragione non è specifico a Mazzucco e solo di valore secondario per la presente tesi. Quindi mi fermo a questa menzione.

Una domanda interessante, se si considera l'inserimento degli articoli di cronaca al centro del racconto di Mazzucco, presenta la seguente, sorta in un'altra intervista:

Qual è la differenza tra giornalismo e letteratura?

In effetti tutte le mie storie nascono da un'inchiesta. Inchieste che poi io sviluppo e le trasformo in romanzo. Avventure di conoscenza che condivido con i lettori. Anche Limbo racconta una storia che nasce da un'inchiesta ed anche Vita, perché ho scoperto che mio nonno che era di Minturno, un paesino tra Roma e Napoli, non aveva mai visto Roma, mai visto Napoli. L'unica grande città che aveva visto era New York. Lui parlava soltanto il dialetto del suo paese, ed ha imparato o scoperto ad essere italiano negli Stati Uniti.

*Se ci pensi bene è la stessa storia per gli emigrati dal Bangladesh. Uomini e donne che ricordano i vecchi braccianti italiani del secolo scorso. Uomini e donne che scoprono un mondo del tutto diverso dal loro, e noi l'Italia diventiamo come l'America per mio nonno, solo che l'Italia non ti aiuta.*¹⁵²

Invece di spiegare la differenza tra giornalismo e letteratura, qui Mazzucco sottolinea piuttosto il nesso tra essi, oppure, ancora più precisamente, la transizione dell'uno all'altro. L'autrice romana stessa delucida il proprio proseguimento in tale processo: parte

¹⁵¹ <https://www.italienaren.com/interviste/2015/10/31/una-ricerca-sociale-che-diventa-romanzo-intervista-a-melania-gaia-mazzucco>

¹⁵² <https://www.italienaren.com/interviste/2015/10/31/una-ricerca-sociale-che-diventa-romanzo-intervista-a-melania-gaia-mazzucco>

da un'inchiesta basata su documenti storici, giornali, scritti biografici e storiografici per inalarne nuova vita attraverso un romanzo. In tal modo arriva dalla realtà alla finzione. Questa ricorda anche la sua affermazione dicendo *“Io non avrei spacciato per vera la mia storia, ma l'avrei resa vera attraverso la finzione.”*¹⁵³ Quel enuncio vuol dire, che Mazzucco non imita solo la realtà così fedelmente, usando anche testi di genere fattuali, che il lettore non saprebbe se quel testo fosse da collocare tra realtà o finzione. Significa invece, che Mazzucco tenta¹⁵⁴ di creare un'opera vera, malgrado che appartenga ad un genere di testo di solito fittizio. Per riuscire ad un tale progetto, la scrittrice si serve del giornalismo in doppio modo: prima ricorre a veri articoli che la informano di dati cornice storici, poi ne fa nascere degli aggiuntivi per sostituire le parti perduti nel tempo. È palese che quelle aggiunzioni siano immaginate dalla scrittrice, cioè finte. Tuttavia esiste, come ho provato a dimostrare nel capitolo precedente, una certa probabilità che la storia immaginata assomigliasse agli eventi storici realmente accaduti, ma perduti. Tale probabilità si basa sulle informazioni rilevate da Mazzucco nelle sue inchieste meticolose riguardanti il periodo, le abitudini e la mentalità di quel periodo, dati meteorologici e geografici, ecc. nonché sulla personale conoscenza degli uomini da parte di Mazzucco. È quella probabilità che secondo Aristotele rende già vera questa storia.

Oltre alla spiegazione di come per lei giornalismo e letteratura siano connessi, la risposta dell'autrice suggerisce anche l'attualità e la rilevanza della letteratura e, con essa, la finzione per il mondo reale, similmente come si è visto nel caso del collocamento della storia in un periodo storico e della scelta di un tema attuale.

Se riassumo brevemente quanto rilevato dalle interviste con la scrittrice, posso annotare che le tecniche per fingere l'autenticità del suo romanzo siano le seguenti:

- 1) creare una storia che sarebbe potuto essere un articolo in un giornale di cronaca eppure creare degli articoli di cronaca, cioè testi di genere “fattuale”, per riportare gli eventi fittizi nel suo romanzo;
- 2) prendere di spunto dati storici o biografici di persone vissute realmente in pericolo di cadere nell'oblio per il loro stato frammentario e arricchirli con elementi immaginati stereotipici, comuni e applicabili per il corrispondente periodo o per un certo ceto sociale;

¹⁵³ MAZZUCCO [2007] 2010, p. 479

¹⁵⁴ e secondo me ci riesce anche

- 3) dar nascita a dei personaggi incompiuti, che presentano delle imperfezioni, debolezze ed insicurezze. I destini più duri creano la maggior vicinanza tra personaggio e lettore;
- 4) fare inchieste diligenti sulle condizioni storiche, politiche, sociali nonché ambientali ed atmosferici del luogo in cui è situata la storia;
- 5) scegliere argomenti attuali come il ruolo della donna nella società e l'omosessualità per istigare riflessioni ed empatia riguardo essi;
- 6) annullare eventuali differenze tra giornalismo (testi fattuali) e letteratura (testi fittizi), dimostrando quanto possano essere falsi testi di un genere convenzionalmente fattuale e veri testi di un genere tipicamente fittizio. Quanto vale per gli articoli di cronaca fittizi, in modo analogo può essere detto dei documenti medico-psicologici nel romanzo.

Se ora si confrontano i soprannominati metodi con quelli discussi per Boccaccio, Manzoni e Svevo, riscontriamo solo poche strategie in comune e molta autonomia di Mazzucco. Il primo punto è un'idea completamente sua (che condivide solo con Kästner, ma non è possibile stabilire se lo abbia usato come modello). Per quanto riguarda il secondo punto, è chiaro che anche i tre modelli si servano di dati e persone storici, Boccaccio vuole salvare dall'oblio la situazione devastante della peste, Manzoni menziona a volta sua peste, persone e costumi storici non solo per ricordarli, ma anche per creare un ambiente più avventuroso, e Svevo descrive un numero limitato di scene della prima guerra mondiale. Tuttavia è anche ovvio che i tre modelli non lo usino nella stessa dimensione e per altri scopi. Cioè lo fanno principalmente per ragioni storiografiche, mentre Mazzucco prende il periodo storico piuttosto per rendere ancora più credibili i suoi personaggi, ma certamente non per immortalare il periodo descritto nella storiografia. Mirando al terzo punto, da Boccaccio e Manzoni troviamo piuttosto ideali personaggi o costruiti nei giovani narratori nonché in Renzo e Lucia, con cui il lettore si identifica magari per la loro appartenenza di un certo ceto sociale e per le sfortune da loro scontrate, mentre Zeno sembra consistere di difetti, cosicché le sue pratiche di mentire ed imbrogliare accompagnate con la sua incapacità di riconoscere le proprie responsabilità non lo fanno apparire realistico, inoltre non ha lo scopo che il lettore si identifichi con lui, ma piuttosto di dar spunto a riflessioni circa la percezione verso se stessi e la creazione di una autobiografia fittizia.

Riguardo il quarto punto oso dire che tutti e tre si siano preparati bene prima di scrivere le loro opere, Boccaccio e Manzoni magari nei campi della storiografia e letteratura, mentre Svevo si è occupato in primo piano con la psicoanalisi e la saggistica psicologica. Qui è degno di nota che Mazzucco abbia indagato più ampiamente in aree diverse come storiografia, meteorologia, giornalismo, geografia, psicologia, giurisprudenza, politica ed altre. Arrivando alla scelta di argomenti attuali nel periodo in cui gli autori scrivevano, possiamo constatare che i primi due modelli tocchino un numero così vasto di temi nelle storielle raccontate, che ci si trovano sia argomenti attuali che non attuali fra essi, perciò nel loro caso non è un elemento a se stante. Svevo invece ha preso il tema attualissimo della psicoanalisi, così nuovo al suo tempo, che egli stesso ha contribuito alla cui divulgazione con il suo romanzo. Come Mazzucco, l'autore triestino ha inserito quel tema attuale da un lato perché gli importava istigare nel lettore le riflessioni su esso, e dall'altro lato per ragioni meta-letterari, la scrittrice per aggiungere alla sua finzione un elemento reale, lo scrittore per mettere alla luce la falsa affidabilità di autopercezione ed autobiografia.

L'ultimo punto, quello di mettere in dubbio l'autenticità di testi tipicamente fattuali e di rendere veri quelli fittizi, si trova a stretto rigore solo nel caso di Mazzucco. Benché Manzoni riporti l'antico testo "scritto nel seicento", non lo fa per discutere la questione di fattualità e fittizionalità, dato che anche il suo modello fittizio era romanziere e non storiografo o giornalista, ma per fingere l'autenticità della storia seguente all'episodio della trovata. Mazzucco invece non finge solo l'autenticità della sua opera, ma, come ha stessa affermata, la rende autentica con la sua finzione degli testi fattuali fittizi. Svevo dall'altra parte introduce la sua opera con la lettera del dottore S. piuttosto per dare delle indicazioni al lettore, circa quanto troverà nel libro e lo avverte persino delle menzogne, cioè non prova nemmeno a convincere di alcuna autenticità. Anzi, fa proprio il contrario di Mazzucco: mentre la scrittrice annulla la differenza tra finzione e realtà, il triestino dissuade al lettore dal credere in confessioni scritte, dal momento che ogni scritto è finzione (e quindi menzogna) per lui.

V) Il *Bacio della Medusa*

Entriamo finalmente nella domanda principale di questa tesi: in quale modo cerca Melania Mazzucco di provare l'autenticità del suo romanzo servendosi di testi di generi non narrativi? Come interagiscono essi con il flusso stesso della narrazione? Quali parti appaiono più convincenti nell'autenticazione della finzione, il discorso raccontato oppure i "documenti storici" inseritivi?

Al fine di rispondere alle domande sopra sollevate, voglio analizzare quattro aspetti del romanzo, in cui vengono contrapposti un episodio del discorso narrato ed un testo di genere diverso. Detto più precisamente prendo in mira la premessa del libro, l'incidente della macchina, la situazione psichica della protagonista Norma e tratterò brevemente anche il libro fittivo della protagonista Norma il quale porta lo stesso titolo come il libro reale, cioè *Il Bacio della Medusa*.

V.1) Il preludio del romanzo

Quando un insegnante chiede ad un suo allievo a scuola, come inizino i *Promessi Sposi*, senza dubbio (se solo lo studente l'ha studiato) risponderà con le seguenti parole: *Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi...*¹⁵⁵ e nella maggioranza dei casi l'insegnante sarà contento della risposta, lodando l'allievo. Ma per quale malvagità sia studente sia insegnante omettono il vero inizio del libro? Apparentemente al lettore comune interessa solo la storia propria, il nucleo, ed il preludio di Manzoni gli sembra di secondo rango, come una decorazione aggiuntiva e trascurabile. Avendo lo stesso impulso come insegnante e studente, si potrebbe affermare che il romanzo inizi, con un capitolo intitolato "*PRIMO MOVIMENTO – Un viso incompiuto*"¹⁵⁶. Tuttavia, così avremmo omissi, similmente ai suoi pretesti, un fittizio documento storico, nel nostro caso un breve annuncio in un giornale regionale della zona, in cui si svolge la trama del romanzo, accompagnato da una foto che effigia le nozze dei protagonisti:

¹⁵⁵ MANZONI [1840] 1992, p. 7

¹⁵⁶ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 21

*Una gioia nella nostra famiglia, perché ci gloriamo di ritenere il signor Felice Argentero di Brezé nostro assiduo lettore, al nostro foglio infatti diede tanto spesso il suo generoso contributo e la fiducia dell'anima sua. Domani l'illustre amico nostro sposerà la gentile signorina Norma Boncompagni, degnissima per coltura, ingegno e bellezza di essere compagna dell'ottimo Argentero. Testimoni in chiesa e in municipio saranno per lo sposo il conte Silvano Morri de Peyre, per la sposa l'avvocato Alessandro Magno Boncompagni. Alla coppia felice la famiglia dello Stendardo manda auguri infiniti, e offre sempiterna gratitudine per aver scelto di celebrare l'evento fra le nostre montagne, glorificando di tanto onore l'amenissimo villaggio di Berserzio.*¹⁵⁷

Ci troviamo davanti ad un testo apparentemente stampato su un oggetto fisico. Come tale è confrontabile al testo riportato da Manzoni come l'introduzione del manoscritto trovato da lui. E come lo scrittore ottocentesco, Mazzucco aggiunge delle riflessioni riguardanti quell'oggetto fisico. Mentre Manzoni tratta subito la questione dell'autenticità del testo trovato, l'autrice contemporanea riporta anche altri testi presenti di questo giornale, che sembrano marginali, come l'analisi meteorologica ed una pubblicità. Vale a dire, Mazzucco rafforza la tecnica usata da Manzoni moltiplicandola. Comunque anch'ella parla sul meta-piano dell'autenticità della storia, ma lo fa su più livelli. Aggiungendo un numero di testi apparentemente storici, tenta di far sembrare veritiero non solo il suo racconto, ma anche il documento di cronaca locale stesso, che a sua volta sarebbe servito per fingere la veridicità del racconto. Mazzucco intreccia in modo alterante la descrizione fisica del giornale ingiallito e delle riflessioni sulla letteratura.

Comunque dal confronto con Manzoni emerge anche una differenza eclatante: pur parlando in ambedue i casi della finzione del curatore fittivo, l'autore dei *Promessi Sposi* si presenta esplicitamente come una specie di curatore, che riscrive solo sul piano linguistico il testo recuperato, mentre la voce narratrice del *Bacio della Medusa* non si presenta mai.

Tenendo questo in mente, vediamo il vero inizio del libro, cioè le primarie parole del romanzo:

¹⁵⁷ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 9

*C'è qualcosa di straziante nella minuziosa irrilevanza dei grafici che riproducono l'andatura delle precipitazioni nevose sui rilievi alpini nel mese di ottobre del 1905. Suscitano la stessa sensazione di impotenza e di superiorità immotivata che si prova leggendo su un giornale ingiallito la réclame di prodotti allora all'avanguardia ma di cui ci si è già dimenticati, lo stesso sgomento che attanaglia quando si contempla una pagina bianca che ci invita, ci chiama e insieme ci esclude.*¹⁵⁸

Visto questo paragrafo, il romanzo comincia con una riflessione astratta su qualcosa di banale, qualcosa di marginale, qualcosa privo di importanza, perciò il lettore si ricorderà piuttosto della descrizione della foto delle nozze come “inizio” della storia. Tuttavia Mazzucco, che ha una formazione di letteratura italiana, ha le sue ragioni per cui indicare con tali riflessioni la retta via al lettore per percorrere il vero racconto. Nel primo paragrafo l'autrice non dice ancora niente sulla storia, in realtà prepara solamente i seguenti testi, cioè l'analisi meteorologica ed i testi del giornale. Lo fa in modo assai cesellato: già la scelta delle parole è gravida di significato, così decide di usare la parola francese *réclame* invece del termine più comune *pubblicità*, cosa che anticipa la vistosa presenza della lingua francese e franco-provenzale nel libro. *Le precipitazioni nevose* preparano la seguente descrizione meteorologica ed avranno di nuovo importanza alla fine del romanzo, cosa che dimostrerò più tardi in questo lavoro. Ed anche il *giornale ingiallito* accenna l'oggetto, tramite cui Mazzucco vuole rendere vera la sua storia, come se lo tenesse fra le mani, mentre racconta.

Quindi possiamo dire che il libro di Mazzucco sembra iniziare raccontato da una voce narratrice esterna, eterodiegetica, onnisciente, visto che conosce anche i più minuscoli dettagli della storia come l'andatura delle precipitazioni. Si parla anche in terza persona del cronista degli eventi atmosferici, persino presentato con il nome. A questo punto il lettore non può sapere, se questo personaggio avrebbe avuto un ruolo importante, ma la sua descrizione dettagliata e gli aggettivi *esimio* e *prezioso*, riferiti a lui creano un po' questa aspettativa. Tale illusione viene rotta tramite l'introduzione di una prima persona plurale nelle ultime righe della prima pagina: *Il 14 ottobre, sabato, nessun dato. Possiamo dedurre che quel giorno c'era il sole. Azzardiamo: nebbia all'alba, nuvolosità ininfluente*

¹⁵⁸ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 7

nelle prime ore del mattino, mezzogiorno luminoso, tramonto precoce. Da queste due forme nella prima persona plurale il lettore si rende conto della presenza del narratore e che non è onnisciente, dato che deve indovinare il tempo del giorno, in cui il meteorologo non ha annotato nessun dato. In aggiunta non si sa ancora, chi sia questo “noi”: potrebbe essere semplicemente il narratore che scrive di se nel plurale maiestatico, o la collettività dei lettori assieme al narratore. Non si sa neanche, se il narratore sia esterno o interno, cioè se sia mero osservatore o faccia parte della storia.

Il testo continua con un discorso astratto sul lavoro del meteorologo che alla fine sbocca in un meta-discorso letterario:

*Ogni giorno è una miniera di fatti, di ipotesi, di percorsi – in una parola, di storie. Il romanziere che ricrea tracciati partendo da un dato, un segno, un’idea, che lotta coi fatti, li suppone, li elenca, li inventa, li abiura, è un parente prossimo il suo gemello. Come quello, guarda gli eventi troppo da vicino, e allora inseguendoli li perde, o troppo da lontano, e allora li rende irrilevanti.*¹⁵⁹

In questo brano l’autrice confronta il romanziere al meteorologo, il cui lavoro meticoloso avrà frutto solo dopo secoli di dati rilevati, formando un insieme completo. Allo stesso modo uno scrittore descrive diligentemente persino le più minuscole azioni, sensazioni e riflessioni dei suoi personaggi, dovendo completare qua e là le lacune tralasciate dell’archiviazione documentaria (che spesso non esiste nemmeno) con ipotesi inventate da sé, proprio come la voce narratrice lo fece azzardando affermare che il giorno senza dato c’era del sole. Con tale constatazione dà al lettore forse il primo avviso, che egli, pur trovandosi di fronte a “documenti storici”, questi potrebbero contenere degli elementi finti. La presenza di elementi finti, tuttavia, mette in dubbio tutto il grado di autenticità del testo, giacché il lettore non può mai sapere, quali dettagli incontrati in seguito sarebbero stati inventati e quali no. Ciò rende l’intero romanzo potenzialmente finto, il che, infatti, è. Ma non solo la storia del nucleo principale del libro è finta, ma anche quei “documenti storici”, incaricati della funzione di provare l’autenticità di una storia che noi sappiamo già essere finta, risultano fittizi, cioè, scritti solo per adempiere quest’unico scopo. Plasmati, inventati per far parte di un giornale fittivo, imitando con bravura giornali veri.

¹⁵⁹ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 8

V.2) L'incidente

I seguenti estratti del romanzo presentano un esempio particolare su come i “documenti storici” fenzionali interagiscano con il mondo fenzionale del romanzo. La curiosità consiste nel fatto, che la scena descritta viene riportata due volte, in due maniere diverse: una volta all'interno del racconto stesso, e l'altra volta tramite due articoli di cronaca. Già nel prelude del libro Mazzucco si era servita di un giornale per fingere l'autenticità della storia raccontata di seguito. Come vedremo ora, i brani seguenti¹⁶⁰ però avranno più funzioni.

Felice si ostinava a premere il pedale, accelerava, pazziava, scommise con Sabino che l'Isotta Fraschini avrebbe compiuto il tragitto restante in meno di quaranta minuti, limite precedentemente stabilito da lui stesso con la Fiat, in un'altra, memorabile scampagnata(...). Correva, Felice, correva forte, adesso, e dove l'automobile la stesse portando, Norma non sapeva più.

Nel parabrezza s'inquadrò l'immagine di una graziosa bambina con le trecce nere sulla sciena, fine fine, legate da un nastrino rosso, che camminava lentamente a lato della strada, dondolando sugli zoccoli di legno. Aveva spesse calze blu notte, la sottana sformata lunga al ginocchio che sbucava dall'uniforme scolastica, un triste grembiule color grigio piombo, il braccio destro piegato; accarezzava un gattino nero accostandolo alla guancia. Ecco, se a Norma avessero dato di scegliere di essere quel che voleva, avrebbe voluto essere proprio questa piccola scolara, l'ultima degli ultimi, che non conosceva l'ingombro del suo nome, del suo vestito, del suo corpo. Una piccola scolara con le dita macchiate d'inchiostro che torna verso casa lungo una strada dove passano i destini degli altri, una scolara di prima elementare, senz'altra preoccupazione che non sia la pagella, la pioggia, l'inverno, contenta del suo gatto.

La bambina diventava sempre più grande nel vetro, adesso si potevano vedere i buchi nelle calze, un grosso buco nel tallone sinistro rammendato con filo più scuro: il gattino nero, spaventato, saltava giù, attraversava la strada, si piantava al centro della carrozzabile, con la coda ritta, la schiena arcuata, i baffi vibranti e gli

¹⁶⁰ MAZZUCCO [1996] 2010, pp.260

occhi gialli sbarrati. La bambina si lanciava dietro al gatto, con la cartella malferma nella mano sinistra, il sussidiario sottobraccio e le treccine sottili sulla schiena: diceva “Ven sci, mignô, ven scì, mignô, mignô”. Norma gridò solo: “Frena, frena, mio Dio!”

5 NOVEMBRE 1914 – CORRIERE SUBALPINO – CRONACA LOCALE

Sabato una elegante automobile proveniente da Torino come risultò dal N. 66 e diretta verso la Francia prima di giungere a Pratolungo investiva nella sua corsa sfrenata e pazza una ragazzina di 7 anni, certa Pipino Antonia la quale a quell’ora faceva ritorno a casa dalla scuola. Fu lanciata alla distanza di circa 10 metri; la sua cartella solidissima venne fatta in frantumi e la povera piccina giace ora nel letto d’ospedale con gravissime contusioni alla testa e le vertebre della spina dorsale spezzate. L’automobile venne fermata a Ponteb Bernardo ove fatte tutte le necessarie intimidazioni dopo la sosta di 3 ore si concesse il libero proseguimento del viaggio. L’automobile era diretta dal proprietario, il noto industriale e politico di Torino Felice Filiberto Argentero.

7 NOVEMBRE 1914 – CORRIERE SUBALPINO – CRONACA LOCALE

L’onorevole Signor Felice Argentero conte di Brezé proprietario della automobile dell’investimento è spiacente della notizietta di cronaca pubblicata altrieri e ci dice che quando avvenne l’investimento l’automobile era secondo consuetudine condotta dallo chauffeur, Sabino S., il quale procedeva alla quarta velocità e fece di suo meglio per schivare l’investimento che si deve solo alla sbadataggine della scolaretta. Noi non abbiamo difficoltà nel riconoscere esatte le giustificazioni dell’illustre conte che sappiamo uomo sincerissimo, però non possiamo non deplorare che il conte comm. Argentero onorevole al Parlamento della nostra capitale non abbia sentito il dovere di soccorrere la vittima sfortunata e che le abbia solo oggi offerto due righe di conforto – e certo una prova tangibile della sua generosità. Ma sì, dopotutto non si trattava di un elettore della Camera dei Deputati, e la democrazia di certuni non perdura oltre il tempo delle elezioni.¹⁶¹

¹⁶¹ MAZZUCCO [1996] 2010, pp. 261

Per cominciare estrapoliamo le differenze incontrate nei tre brani:

Dalla narrazione, ovvero dal “nucleo” del romanzo veniamo a sapere che Felice Argentero stava conducendo la macchina di persona, con l’autista Sabino accanto a sé; che stava andando ad alta velocità; che una povera scolara vestita in abiti lisi con i capelli neri legati in trecce si avvicinava con un gatto nero e una cartella scolastica nel braccio; che quella bambina si lanciò sulla strada dietro al gatto spaventato; che Norma scioccata ordinò al marito di frenare. A questo punto la narrazione cessa.

Prendiamo di mira l’articolo del Corriere Subalpino del cinque novembre, in cui leggiamo che era sabato, quando l’incidente successe; quale strada l’auto percorreva; che andava a velocità troppo alta; che la ragazza urtata si chiamava Antonia Pipino ed aveva sette anni; che fu presa dalla macchina e lanciata dieci metri; che la cartella fu spezzata; che la scolara giaceva nell’ospedale con lesioni alla testa ed alle vertebre spinali; che la macchina fu fermata; che essa era condotta da Felice Argentero.

Per ultimo vediamo l’articolo del sette novembre il quale ci informa che al Conte Argentero dispiaceva la situazione; che la macchina era condotta dall’autista Sabino; che l’urto era la colpa della scolara, benché la macchina si muovesse alla quarta marcia; che Felice Argentero mandò qualche riga di conforto alla ragazza, e la supportò finanziariamente.

Quando si confrontano questi due articoli di cronaca, che avrebbero dovuto dar prova a quanto riportato nella narrazione, con la narrazione stessa, si nota subito, come le informazioni, chi aveva condotto la macchina, nonché lo stile linguistico variano in tutti e tre i campioni di testo. È palese che una delle versioni debba essere falsa, mentre un’altra “vera”, pur rimanendo finta. Almeno all’interno del mondo fittivo del racconto il lettore stabilirà come vera la versione in cui Felice conduce la macchina personalmente e, influenzato dalle emozioni di Norma, propenderà per dare al conte la colpa invece di incolpare la scolara. In ogni caso la funzione dell’impiego dei testi di cronaca viene ribaltato, nel senso che il lettore tende a cercare la verità nella narrazione. Da questo consegue che il discorso del romanzo finisca a dar prova al primo articolo ed a svelare il secondo come falso e corrotto.

Oltre a ciò si presenta un’altra curiosità: la narrazione è il testo che a noi, lettori del romanzo, indica gli avvenimenti veri della storia fittoriale, malgrado che non sia ancora

completa: in effetti essa si ferma al grido panico di Norma. Il primo articolo riportato nel libro, approvato da quanto scritto prima, fornisce la continuazione del narrato. Per di più, se omettessimo i due articoli di cronaca, anche il discorso del romanzo ci fornirà le informazioni seguenti al grido della protagonista, ma l'articolo le anticipa sotto forma di prolessi. In aggiunta questo rapporto ci dà dettagliate informazioni tipiche per il linguaggio dei giornali: dove di preciso si fu svolta la scena, i nomi delle persone coinvolte, dati numerici come l'età della vittima e quale distanza il corpo della ragazza fece per aria. Degno di nota è il fatto che persino l'articolo di cronaca menziona la cartella frantumata, il che si considererebbe un dettaglio trascurabile per un giornale professionale. Da ciò oserei concludere che la menzione della cartella avesse un'altra funzione. Naturalmente uno potrebbe argomentare che anche giornali talvolta inseriscano dei dettagli secondari per questioni di stile o per apparire più melodrammatici. Ma questo, secondo me, sarebbe qui una spiegazione troppo semplice. L'oggetto scolastico della cartella probabilmente fa da nesso tra narrazione e cronaca. È l'elemento uguale in ambedue le versioni, l'anellino che collega le due catene narrative, cosicché il lettore può assicurarsi che nonostante le divergenze si tratti dello stesso episodio.

Un altro aspetto interessante è, che noi lettori del romanzo siamo in grado di stabilire la "verità" dell'avvenuto avendo a disposizione la narrazione, mentre i lettori fittizi del giornale, che naturalmente fanno parte del mondo fittizio, non dispongono di quest'informazione aggiuntiva. Per loro l'unico modo per scoprire la "realtà" del loro mondo fittizio sarebbe confrontare il cambiamento di stile nei due articoli. Mentre il primo denota la macchina ed il conte con espressioni assai negative come *corsa sfrenata e pazzo* e la vittima con parole affettuose come *povera piccina*, il secondo articolo inverte la relazione reo/vittima, investendo il conte con le parole *onorevole, illustre e sincerissimo*, ove alla scolara viene attribuita la *sbadataggine*. Tale brusca inversione della questione di colpevolezza induce facilmente al sospetto di corruzione, intuendo che il possidente politico Felice Argentero abbia versato qualche denaro al giornale per salvare la sua reputazione tra i lettori. Tuttavia questo tentativo sembra malriuscito, visto che l'ultimo commento del secondo articolo, cioè quello che nel caso della vittima non si trattava di un'elettrice e perciò le viene rifiutato il supporto finanziario, lascia intravedere l'ironia. Ed appunto questa ironia, applicata su tutto il secondo articolo, fa riaffiorare l'intrinseca verità del mondo fittizio. In ogni caso la così dimostrata possibilità di

manipolare l'apparentemente oggettivo medio "giornale" ci invita a riflettere sulla cui autenticità, sia nel mondo fzionale del romanzo, sia nel nostro mondo reale.

Per concludere le osservazioni riguardanti l'incidente, gettiamo ancora uno sguardo sulla continuazione della narrazione, badando bene ai soggetti nominati ed a chi guida la macchina:

L'Isotta Fraschini 1910 tipo bn/bnc 30/40 hp, nera, lunga come una bara, vagamente funebre, sbandò, urtò col parafrango una betulla sulla destra della strada, le gomme slittarono nel fosso, girarono a vuoto, sollevando schizzi di fango. Sabino cadde in avanti, sbattendo violentemente la fronte contro la parete divisoria. Norma gridò, nascose il viso fra le mani per proteggerlo dall'urto con il parabrezza e dalla visione orribile della bambina con le trecce che volava, come un proiettile scagliato da un fucile. Con invidiabile sangue freddo e insospettata prontezza di riflessi il conducente riprese il controllo della vettura, riguadagnò il centro della strada, la quarta marcia sempre innestata, il motore imballato al massimo dei giri. Proseguì ad alta velocità, lasciandosi dietro la bambina con le trecce riversa nel fosso, scomposta come una marionetta spezzata – la cartella distrutta, il sussidiario scompaginato le cui pagine popolate di lettere nere grandi come formiche svolazzavano impazzite nella scia della automobile, le matite colorate che rotolavano nella polvere della strada, giù per la discesa.¹⁶²

Il proseguimento del racconto riprende le informazioni fornite dal giornale, il movimento della bambina, la quarta marcia della macchina, la cartella distrutta. È molto interessante notare che anche in questo brano Felice una volta viene chiamato solo "conducente", due frasi dopo la nomina di Sabino. L'uso del tale termine in questa situazione comporta ad una lieve confusione, facilmente risolvibile adoprando la logica: prima dell'inserimento degli articoli fu definitivamente Felice a guidare la macchina, e non ci fu tempo che Sabino e il suo datore di lavoro cambiassero posti. Oltre a ciò, leggendo attentamente il brano, Sabino **non** urtò il (forse aspettato) parabrezza, ma invece la parete divisoria. Tuttavia la scelta di Mazzucco di scrivere la parola ambigua del conducente costringe il lettore a prestare molta attenzione e gli ricorda al contempo che anche nel giornale si era fatta tale confusione.

¹⁶² MAZZUCCO [1996] 2010, p. 262

V.3) I referti psicologici

Il materiale psicologico¹⁶³ si allega alla fine del racconto e viene intitolato dall'autrice come "controromanzo". Tale denominazione non vuol dire che sul livello contenutistico quanto segue contraddica il romanzo, ma si riferisce piuttosto al genere di testo, giacché si compone di generi di testo non-narrativi. Pur appartenendo a generi magari scientifici, rimangono fzionali. Tuttavia il loro stato fzionale non si lascia determinare dalla loro forma esterna, dato che Mazzucco imita con bravura il carattere stilistico di ogni genere ed il linguaggio del periodo in cui è situato il romanzo. In seguito voglio osservare con più diligenza la struttura di quel blocco psicologico:

- 1) Mazzucco inizia il suo "controromanzo" con una presa di posizione da parte di un psicopatologo forense, in cui l'autore fzionale di nome Ranieri Vittorelli spiega di esser stato chiesto dal marito della protagonista di indagare sullo stato mentale e morale di quell'ultima. Adduce che Felice Argentero abbia in mente un annullamento del loro matrimonio a causa della potenziale interdizione giuridica di Norma.
- 2) Disegna un albero genealogico di quattro generazioni, partendo dai nonni per parte materna giungendo ai figli di Norma e Felice.
- 3) Allegato all'albero genealogico descrive dettagliatamente dati biografici e lo stato mentale della madre, del padre e dei due fratelli di Norma.
- 4) Prosegue con l'anamnesi personale di Norma che copre la biografia prima del e durante il matrimonio con Felice, commentata di malattie e neurosi, e il suo comportamento in manicomio.
- 5) Continua con un elenco di diversi rapporti della protagonista con le persone come marito, figli e Medusa, nonché con se stessa e con il denaro.
- 6) In seguito adduce l'esame clinico che riporta sia i risultati delle esaminazioni fisiche, sia l'incontro del medico forense con Norma, l'intervista con ella e le sue osservazioni circa la cui capacità immaginativa, l'affettività, la sincerità, il senso morale e la volontà.
- 7) Deducendo dall'esame clinico redige una diagnosi e propone prognosi.

¹⁶³ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 394-431

8) Il psichiatra chiude con il giudizio medico-legale richiesto sotto il punto 1) da Felice Argentero, confermando la interdizione di Norma.

L'intero corpo del materiale psicologico riempie le pagine 394-431, cioè la quantità rimarchevole di 38 pagine. Il lettore si ritrova a dover leggere un'ampiezza di testi di un genere che sembra per niente letterario, ma piuttosto dal campo medico, malgrado che tenga fra le mani un libro, sulla cui copertina si legge la parola "romanzo". Il linguaggio rispecchia perfettamente un gergo scientifico irto di termini tecnici come *perizianda*, *giudizio d'interdizione*, *ipereccitazione sessuale*, *mezzi pecuniari*, *progressivo delirio psicotico*¹⁶⁴ ecc. Perciò sarebbe stato impossibile stabilire lo stato fizionale di questi testi osservando solo essi. Se fossero trovati su fogli separati dal romanzo, un lettore medio non li avrebbe potuto distinguere da veri documenti psicologici. Tale fatto conferma la teoria di Landwehr, Siegmund, Genette ed altri che la *fizionalità* non si limita ai testi letterari e non può essere criterio distintivo per la letteratura, visto che Mazzucco ha reso fizionali persino dei testi medici.

Un altro aspetto degno di nota di questo materiale psicologico è la funzione narrativa che assume. A prima vista il lettore potrebbe pensare che la scrittrice adduca i referti psicologici nel ruolo d'editrice solo per rinforzare la *Herausgeberfiktion*. Mazzucco finge solo di averli trovati e li collega al suo romanzo per consolidare la credibilità del suo racconto. L'ampiezza di tale materiale, persino a rischio di annoiare il lettore su 38 pagine con un testo scientifico, suggerisce una ricerca diligente da parte del "curatore fittivo", che è obbligato a pubblicare quanto trova. In aggiunta a ciò la vasta quantità dei referti psicologici apporta anche un alto numero di informazioni non presenti nella parte intitolata "romanzo". Tra quelle informazioni si trovano da un lato i dati biografici di personaggi apparsi solo marginalmente nel racconto, come il padre, la madre ed i fratelli di Norma, da un altro lato dettagli sulla vita di Norma, che precisano e completano quanto riportato nel romanzo. Coprono anche certi eventi del periodo, in cui Norma è tenuta nel manicomio, le sue interazioni con i dottori, l'effetto che ordisce sugli altri pazienti eppure i suoi tentativi di comunicare la violenza sessuale subita per forza del suo marito.

Molto simile al modo elaborato negli articoli di cronaca riguardanti l'incidente della macchina, Mazzucco usufruisce delle discrepanze tra il contenuto dei testi scientifici

¹⁶⁴ MAZZUCCO [1996] 2007, pp. 430

fizionali e del racconto stesso per destare nel lettore dei dubbi sull'affidabilità di tali testi apparentemente oggettivi. Pur sapendo bene (si ricorda *the willing suspension of disbelief*) che la trama del racconto non sia reale, il lettore è incline ad attribuire più credenza alla parte del romanzo di quanto non dia ai documenti psicologici. Questo è dovuto alla sua disponibilità di immergersi in quel mondo fittizio narrato dall'autrice ed alla volontà di credere, almeno temporaneamente, la trama. Se allora succede che il lettore incontra dei testi (egualmente fittizi) che contraddicono quella trama, egli si trova davanti a dover decidere quale delle due versioni credere. Sceglierà il racconto, anche perché i documenti storici dimostrano essere poco professionali, pieni di giudizi e metodi obsoleti.

Per illuminare quanto i documenti psicologici aggiungano nuove informazioni e contengano dei tratti non professionali ovvero obsoleti, vediamo i seguenti paragrafi, tratti dall'anamnesi personale di Norma:

Rapporto con il denaro

*La signora conosce il bilancio familiare e ha dimestichezza con le entrate del marito. Non prende sul serio le spese fatte, che le sembrano "bazzecole" in proporzione alla ricchezza del marito. (...)*¹⁶⁵

Questo primo brano conferma solo quanto si era visto anche nel romanzo in diversi luoghi, per esempio all'inizio, quando viene descritta la luna di miele della coppia sposata di fresco¹⁶⁶, oppure nelle descrizioni dello stile di vita di lusso di Norma. Il comportamento della protagonista prodigo verso il denaro contrasta fortemente il suo stile di vita prima del matrimonio, quando Norma vive in condizioni abbastanza modeste con suo padre¹⁶⁷.

- Nell'ottobre del 1914 nell'unico accesso conosciuto di cleptomania ruba ad una conoscente, nel corso di un ricevimento in casa sua, una spilla di valore di lire

¹⁶⁵ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 414

¹⁶⁶ ibd., pp. 30

¹⁶⁷ ibd. pp.27-30

*12.000. La spilla venne vista nella sua camera. Da nessuno incolpata del furto, paga di tasca sua 12.000 lire alla proprietaria.*¹⁶⁸

La nominazione del furto è cosa nuova al lettore. La scena non si trova nella parte del romanzo e sorprende il lettore su due piani: primo, conoscendo la protagonista come persona impulsiva, ma al contempo dotta e razionale, un'azione di tale genere non quadra se collegato a Norma. Ella appare una donna trasognata, prigioniera dei propri pensieri e delle emozioni, viziata, abituata ad una vita di lusso, ma comunque non una ladra. Per commettere un furto, il lettore direbbe che le mancava il calcolo, l'abilità di programmare i singoli passi del furto eppure il desiderio per un certo gioiello. Malgrado che Norma fosse consueta al lusso, non sembrava fissata su dettagli come singoli oggetti.

Dall'altra parte la storia di un furto di una spilla costosa sembra un episodio abbastanza importante, il che rende ancora più stupefacente il fatto che Mazzucco non lo menzionasse nel racconto. Se poniamo il controromanzo allo stesso livello del romanzo, l'episodio del furto nominato molto più tardi del suo avvenimento rappresenta un'analessi, un elemento stilistico, che si trova anche in altri luoghi nel romanzo. Facendo parte però della parte che consiste di testi i quali di solito appartengono a testi fattuali, il mezzo stilistico sorprende il lettore. Quello stupore induce al lettore di indugiare un attimo sulla riflessione, quanto sia "vero" l'episodio del furto. Si intende dire, "fizionalmente vero", dato che, l'autenticità in questione è quella della vita di Norma, la quale è fzionale. Similmente al caso del incidente, il lettore consulta il corpus del racconto come criterio, se quanto scritto nei documenti psicologici possa essere giusto. Perciò nuovamente è prestata più fede al racconto che al convoluto dei testi apparentemente fattuali. Nel caso del furto, al contrario di quello del incidente, non troviamo informazioni divergenti nelle due parti del libro e di seguito non abbiamo nessun motivo per non credere che Norma avesse veramente rubato la spilla. Dopo tutto è impulsiva, il che la rende un po' imprevedibile, e avrebbe potuto rubare anche per il suo amore Medusa. Di conseguenza il lettore conchiude la riflessione riconoscendo la descrizione del furto come elemento aggiuntivo, raccontato non cronologicamente, e perciò un'analessi. Quanto appena esposto, vale nello stesso modo per il paragrafo seguente:

¹⁶⁸ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 414

- le lunghe assenze da casa e i suoi allontanamenti per recarsi in luoghi nei quali non dovrebbe (cinematografi mal frequentati; caffè di dubbia reputazione; circhi; la catapecchia della M.B., ove pernotta più volte durante l'estate del 1915; fiere di proletari; etc.).¹⁶⁹

In questo brano, tratto dall'esame del senso morale della protagonista, nuovamente si parla di azioni fatte senza che fossero nominate nel romanzo. Il lettore non sa niente delle visite di Norma nella capanna, dove incontra anche la famiglia di Medusa. In un altro luogo dell'esame del rapporto con il denaro viene accennato, che Norma abbia versato persino 10 000 lire a Medusa o ai cui parenti¹⁷⁰. Di nuovo questo sembrerebbe un dettaglio troppo importante da omettere, ma l'autrice decide lo stesso di inserirlo solamente nel controromanzo. Tanto, in fin dei conti, proprio inserendo l'informazione nel controromanzo, l'evento è descritto abbastanza ed il resto viene lasciato alla fantasia del lettore, che conosce i parenti di Medusa dall'episodio narrato della sua infanzia passata nelle grinfie del pedofilo Peru. Perciò il lettore non ha difficoltà di riconoscere come vere le azioni qui riportate all'interno del mondo fittizio. Questo dona un certo grado di attendibilità ai referti psicologici, che dimostrano in tal modo di essere almeno parzialmente corretti.

Al contrario di ciò i seguenti due brani creano dissenso con la parte narrativa del romanzo, apparendo al lettore come menzogneri per via di metodi obsoleti e non professionali:

*Finge imbarazzo e turbamento quando l'intervistatore la interpella su argomenti di natura corporale e sessuale: non pronuncia mai parole specifiche, usa un linguaggio letterario e forbito, artatamente studia di mostrarsi come una signora bene educata. (...) Si sforza di apparire docile e veste le sue affermazioni con fatti di contorno ampiamente presentabili dal suo punto di vista, affabilmente, riesce così a cattivarsi la simpatia dell'ascoltatore e il racconto suo e l'atteggiamento ostile verso il marito possono parere giustificati (...).*¹⁷¹

¹⁶⁹ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 426

¹⁷⁰ ibd. p. 414

¹⁷¹ ibd., p. 421

- richiesta di esprimersi circa le sue paranoie e il motivo per cui voleva denunciare il marito, risponde che non si tratta di paranoia ma di fatti realmente accaduti di cui tuttavia non vuol parlare. Invitata ad essere più chiara, rilutta, infine, accompagnando il racconto con lacrime e rossori, offre spiegazioni dettagliate circa terribili violenze che pretende avere subito e che non si ritiene necessario riferire;¹⁷²

L'elemento esaltante il quale sminuisce di nuovo l'attendibilità di questi documenti psicologici (almeno al lettore odierno) e quello che dimostra l'arbitrarietà con cui donne furono esaminate e giudicate psichicamente malate. Da espressioni come *finge, si sforza, artatamente studia di e pretende*, si vede che l'intero esame clinico serviva meramente a confermare il presupposto che la protagonista era moralmente degenerata, senza neanche prendere in considerazione un esito dell'indagine diverso. Il sistema patriarcale reputava di per se vigente un'accusa proferita da un uomo contro una donna, soprattutto, quando veniva da un uomo socialmente importante come un nobile, ricco politico.

Il lettore a questo punto riconosce nelle risposte di Norma riportate indirettamente nel discorso fizionale del medico forense l'evento dello stupro brutale con il bastone di Felice. Conoscendo il racconto nel romanzo, il lettore dà credenza alle parole della "perizianda", benché tutta la storia sia fizionale, dal momento che all'interno del mondo creato dall'autrice appare una "verità fizionale" che contrasta la "bugia fizionale" del dottore. Detto in altre parole, il lettore si è così approfondito nella "*volontaria sospensione dell'incredulità*¹⁷³" che si dimostra essere in grado a distinguere verità e menzogna all'interno di un testo fizionale. Oltre all'apparenza di psicologi, questo ricorda *La Coscienza di Svevo*, dove il lettore di continuo è forzato a costruirsi stesso un'immagine approssimativa alla "verità fizionale" attraverso le bugie e l'ipocrisia di Zeno. Nel caso di Mazzucco è naturalmente molto più facile intravedere quella verità all'interno della trama (semmai esiste¹⁷⁴), giacché persegue tutt'altri obiettivi. Mentre Svevo focalizza piuttosto sui meccanismi psicologici che un individuo usa per distorcere

¹⁷² MAZZUCCO [1996] 2010, p. 423

¹⁷³ così Raffaele Donnarumma traduce il concetto di Coleridge, si veda DONNARUMMA 2011, p. 29

¹⁷⁴ seguendo i principi del costruttivismo la „verità fizionale” può essere messa in dubbio analogamente come una “verità obiettiva” della realtà. Risponderei brevemente, dato che l'autore è al contempo il “costruttore” del suo romanzo, la “verità fizionale” e quella ritenuta verità dall'autore all'interno del suo libro.

o celare la realtà, l'autrice romana chiama l'attenzione sul rapporto di verità/finzione in certi generi di testo, mettendo in sollievo che nessi tradizionalmente fatti tra "testi scientifici" o "rapporti di cronaca" con fattualità nonché tra "testi narrativi" con finzionalità sono intercambiabili.

Per concludere l'esame dei referti psicologici voglio addurre le due divergenti opinioni di medici chiamati per valutare la paziente:

Il dott. Nicola L. riconduce la relazione omosessuale ad una infatuazione passeggera (...). Esclude ogni forma di lesbismo, ginandria e tribadismo. Parla di insoddisfacenti e difficili rapporti della signora con il sesso maschile e timore di una gravidanza, indesiderata dopo la morte della figlia, ma non di una preconcetta ostilità, testimoniata dalla sua vita sessuale precedente ai fatti in esame. (...) Reputa la signora perfettamente in grado di intendere e di volere, prodiga per motivi passionali ma non dissennata, tranquilla e di nessuna pericolosità sociale, onde giudica non necessario il ricovero manicomiale e infondata la richiesta di interdizione giuridica. Riconosce la necessità di una separazione dal marito.

Il dott. Aristide M. parla di "febbre invincibile dell'istinto", dovuta a tendenze sessuali innate ereditarie, in un soggetto gravemente degenerato la cui ninfomania, testimoniata dalla trascorsa immorale attività sessuale, si concentra nel suddetto caso di insorgenza su un oggetto sessuale femminile (...). Dopo visita accurata definisce la signora vittima di fantasie di stupro, masochista, paranoica, viziosa, insaziabile, dedita alla masturbazione, alla sodomia femminile e ad altri contro natura; (...) propone rimedi chirurgici alla sua perversione sessuale: ablazione e cauterizzazione della clitoride e ovariectomia, da lui già praticate su altri soggetti analoghi con risultati eccellenti, e richiede l'interdizione e l'internamento.¹⁷⁵

La diversità dei due dottori riflette delle diversità su più piani: prima di tutto uno rappresenta la "verità fzionale", cioè riconosce esaminando quanto noi lettori sappiamo dalla parte narrativa, mentre il secondo sta dalla parte della "bugia fzionale" ed arriva a conclusioni con le quali né la protagonista, né l'autrice, né il lettore sarebbe d'accordo. Tale differenza delle posizioni è attenuata per via di un procedimento professionale o

¹⁷⁵ MAZZUCCO [1996] 2010, pp. 418

meno professionale. Il dottore Nicola L. pare aver esaminato oggettivamente e senza alcuni presupposti la paziente, con metodi che anche oggi sarebbero approvati. Non fa più parte della mentalità patriarcale che dà sempre ragione all'uomo, ma chiede invece la separazione di moglie e marito, riconoscendo che la vicinanza dei due sia nociva, almeno per Norma, se non per ambedue i coniugi. Oltre a ciò osserva le difficoltà collegate alla sessualità di Norma senza giudicarli moralmente. Sobriamente raccoglie i segni presenti nel comportamento della protagonista e riconduce le azioni rimproveratele al rapporto non funzionante con il marito. Aristide M. d'altra parte ha palesemente preso da spunto l'accusa della degenerazione morale della paziente, e intravede in tutti i risultati dell'esame solo conferme dell'accusa. La sua diagnosi e proposta di terapia sono fortemente collegate alla mentalità patriarcale del periodo, come anche classificare una donna come "insaziabile" e "viziosa", se dimostra un desiderio sessuale, persino ai confronti del proprio marito. Invece di riconoscere la terribile violenza che ella ha subito, egli le infliggerebbe ancora una come "trattamento medico".

Espresso diversamente, la professionalità ed oggettività adoperate dal dottor Nicola L. comportano alla fattualità che il lettore aspetterebbe da un testo scientifico come un documento medico-legale. Anche se in questo caso persino la fattualità è fittoria, visto che riporta la verità all'interno di un romanzo, cioè la verità letteraria di personaggi mai esistiti nel modo descritto. In ogni caso l'autrice collega così sul meta-piano professionalità, oggettività ed emancipazione sessuale alla fattualità, e quindi alla verità, mentre una mentalità patriarcale, influenzata da pregiudizi sessisti e metodi obsoleti corrisponde ad una bugia talmente distante dalla realtà, che sfocia persino in una bugia fittoria, proferita da un medico ai nostri occhi odierni poco professionale. Simile alle differenze trovate nei due articoli di cronaca nel capitolo precedente, Mazzucco strumentalizza tali corrispondenze a destare una coscienza più aguzza per finzione, verità e metodi che ad essi comportano nei lettori.

V.4) Il romanzo nel romanzo

Norma, la nostra elegante, spensierata e sensitiva protagonista, è anche amante delle lingue e dispone, per conto di suo padre professore, di solide conoscenze linguistiche.

Questa passione si esprime fra l'altro nel tentativo di scrivere poesie¹⁷⁶ e persino di un intero romanzo, che, per lo stupore del lettore, si intitola proprio come quello che quell'ultimo tiene in mano.

*Norma passava le ore a comporre periodi che le sembravano sempre a un passo dalla perfezione e a uno dalla banalità: gli aggettivi erano prevedibili, i verbi poco inventivi, le immagini non sempre sorprendenti. Era assalita dai dubbi, il suo poema in prosa (o romanzo che fosse) apparentemente ispirato dalla Medusa mitologica le causava gravi – e per lei sommamente bizzarre – sofferenze.*¹⁷⁷

Questa citazione dimostra la curiosità che l'autrice fittiva – Norma – non sappia di come chiamare il genere al quale appartiene la sua opera. Dato però che il libro fittivo si intitola esattamente come il libro reale che il lettore tiene fra le mani, non è lungi dal chiedersi se la vera autrice si abbia posto la stessa domanda, e se quel libro reale non fosse tanto un romanzo quanto un “poema in prosa”. Questo è altrettanto notevole, giacché Mazzucco arricchisce il suo romanzo, il quale rappresenta il genere di testo modello per la letteratura fittiva¹⁷⁸, con una moltitudine di testi tipicamente fattuali, cioè non-fizionali, come un rapporto meteorologico, articoli di cronaca e referti psicologici. Gli ultimi, nel caso di Mazzucco, rimangono *fizionali*, dato che sono inventati dall'autrice, pur appartenendo ad un genere testuale *al solito fattuale*.

In ogni caso, leggendo il romanzo reale *Il Bacio della Medusa*, ci troviamo davanti ad un testo misto di diversi generi, il che desta la questione di come classificare l'insieme del libro. Tale questione non sorge solo all'autrice stessa, ma anche alla protagonista Norma, riflettendo sul suo testo *fittivo*, la quale tramanda la questione al lettore. Il lettore non avrà mai l'occasione di leggere quel testo, Mazzucco non lo riporta, ne parla solo, perciò esso rimane solamente *fittivo* e non raggiunge lo stato come testo *fizionale*. Da ciò risulta anche che il lettore non ha la possibilità di giudicare veramente il come il libro di Norma sarebbe da classificare. Invece rimane affrontato al fatto che il libro reale porta lo stesso titolo, per cui non è lungi applicare la questione a quello. In tal modo l'autrice istiga il

¹⁷⁶ le quali fanno parte del “controromanzo” e seguono ai referti psicologici, cioè in MAZZUCCO [1996] 2007, pp. 432-440

¹⁷⁷ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 289

¹⁷⁸ cosicché in inglese il termine *fiction* è persino diventato sinonimo per *romanzo*, si veda ad esempio ZIPFEL

lettore a meditare sulla classificazione del genere testuale del libro reale, invitando ad una riflessione meta-letteraria. Affrontato con tale questione, il lettore non può fare a meno di rendersi conto della diversità e della moltitudine dei generi di testo presenti nel libro di Mazzucco, il che di seguito comporta ad una sensibilità elevata circa la consapevolezza di finzione.

Oltre a ciò azzarderei ipotizzare, tenendo in mente la disposizione di Mazzucco a confondere il suo lettore ed a farsene beffe, che si tratti piuttosto di una domanda a trabocchetto: se si considerano le definizioni di *poema epico* e di *romanzo*, la prima differenza che risalta è che il primo testo è composto in un metro, mentre il secondo in prosa. Qualora però uno plasma un termine quale “poema in prosa”, cancella proprio questo marchio distintivo. In più uno potrebbe addurre che il poema suole occuparsi di un soggetto mitologico, laddove il romanzo tratta temi di qualsiasi specie. Nel caso del *Bacio della Medusa* ci si allude ad una materia mitologica, anche se nel libro se ne parla pochissimo. Quindi il lettore galleggia di nuovo nell’ambivalenza tra quei due generi di testo. Perciò vedrei in tale questione solo un’ulteriore conferma dell’ipotesi rilevata nel paragrafo antecedente, vale a dire che la domanda del genere di testo del libro fittivo sia meramente uno stimolo per istigare nel lettore una riflessione meta-letteraria invece di cercare davvero una risposta per essa.

Sempre parlando delle riflessioni su Norma e la produzione del suo romanzo fittivo, ma spostandoci dal piano meta-letterario verso il livello del contenuto, incontriamo la seguente dichiarazione: (...) *possedeva uno sguardo che pietrifica e raggela, intimorisce e soggioga, uno sguardo che è come un bacio che crea e distrugge.*¹⁷⁹ A chi conosce la figura mitologica della Medusa dei greci antichi, è subito chiaro che si parli di quella. L’elemento che però salta all’occhio è il termine **bacio**, dato che esso richiama l’attenzione al titolo del libro. Nei miti greci si parla di solito dello **sguardo** della mortale Gorgone, non del suo bacio. Sebbene a stretto rigore Mazzucco *confronti* solo quel ben noto sguardo distruttivo con un bacio, al lettore sorge naturalmente l’immagine della donna cappellata di serpi baciante. Inoltre è degna di nota la negatività delle associazioni di Mazzucco con il bacio. La scrittrice enumera gli tipici effetti dello sguardo della Medusa, come un lettore informato della figura mitologica li aspetterebbe, ma li collega

¹⁷⁹ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 290

al bacio, che nella nostra esperienza, come mi pare, sia percepito prevalentemente positivo. È ovvio che l'autrice abbia delle ragioni ben riflettute perché legare il piuttosto positivo termine **bacio** con associazioni negative. Da un lato si può interpretare che un innamoramento sovente, particolarmente in casi di persone timide o chiuse in sé, causa gli effetti elencati nella citazione discussa. Pensando a Norma, che si potrebbe facilmente descrivere come taluna persona, avremmo un accenno alla reazione della protagonista al primo bacio con la sua serviente. Da un altro lato può esser visto come anticipazione del destino di Norma, per la quale la relazione amorosa con Medusa ebbe conseguenze fatali. Comunque la menzione del bacio collegato agli effetti distruttivi risulta programmatico per il romanzo, sia per il titolo che per la sua trama.

In un altro luogo si parla del personaggio Medusa e di come voleva convincere la sua padrona dell'insignificanza del proprio soprannome *per far capire a Norma che poteva anche lasciar perdere il suo romanzo, se lo scriveva per farle un omaggio*.¹⁸⁰ In questa breve scena, indirettamente, confluiscono – pur indirettamente – tutti i significati del termine *Medusa*: il **personaggio Medusa**, in realtà di nome Maddalena, sta per raccontare a Norma l'episodio sulla spiaggia con le **meduse animali**, per impedire il testo di Norma che trattava la figura **mitologica Medusa**.

Ritornando alla questione del genere di testo del libro fittivo di Norma, qualora fosse stata domanda a trabocchetto o no, Mazzucco la sfiora ancora una volta più tardi nel *controromanzo*:

Il romanzo Il bacio della Medusa, scritto da Norma per la sua amata nell'estate del 1915, è andato perduto. Restavano pochi frammenti: illuminazioni, scene, tentativi, varianti trascurate che lasciano capire come non fosse né mitologico né allegorico né naturalistico né un'operetta morale. Era quel che era. Il romanzo ebbe un unico lettore, certo non quello che cercava, ma le vie dei testi sono imprevedibili: Felice lo trovò tra le carte di Norma portate a Torino da Sofia. Si chiuse nello studio, lo lesse da cima a fondo, gli piacque o non li piacque, non importa: lo distrusse nel camino (era un inverno freddo, le basse temperature garantite dalle cronache dei bollettini degli osservatori meteorologici). Non era mai stato un amante della

¹⁸⁰ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 309

*letteratura. Con ogni probabilità non fu una perdita sconvolgente per la letteratura italiana. Ma chi può dirlo?*¹⁸¹

In questo brano si possono osservare più aspetti: prima di tutto si nota che l'autrice ricorre alla questione del genere di testo. Ora sembra rispondere a quella domanda, sollevata all'interno del romanzo, quando Norma stessa è stata indecisa come classificare il proprio testo. Dico *sembra* rispondere, perché la voce narratrice ci offre solamente delle dichiarazioni negate, ci informa solo quanto il libro *non* fosse. Detto più precisamente, confuta una per una le attese del lettore: non è mitologico o allegorico, come gli amanti dei miti greci avrebbero aspettato, non è naturalistico, come i zoologi pensando agli animali acquatici avrebbero potuto sospettare, ed infine non è moralistico, cosa che allude al tema del rapporto omosessuale tra Norma e la sua serviente. Al posto di una risposta precisa, la voce narratrice afferma solo, quasi in maniera friediana¹⁸², *era quel che era*. Analogamente alla riflessione di Norma discussa prima, anche qui la questione viene tramandata al lettore, e di nuovo il lettore non ha la possibilità di formare un proprio giudizio, dato che Mazzucco non inserisce il testo fittizio stesso.

Questo destino del romanzo fittizio interferisce in modo particolare con la realtà. Il libro che noi lettori del mondo reale leggiamo, si intitola proprio come l'opera composta dalla sua protagonista, suggerendo che si tratti di esso. Tuttavia, per diverse ragioni persino quest'assunzione rimane fittizio, dato che il libro di Norma è stato bruciato. Oltre a ciò la protagonista non può aver scritto il romanzo che teniamo nelle mani, per esempio perché vi si scrive parecchie volte che Medusa mai raccontò quante le fu successo con Peru, mentre nel nostro esemplare troviamo un episodio dettagliato di questa storia.

VI) Discussione delle domande di ricerca

Riprendendo di mira le domande di ricerca *“In quale modo Melania Mazzucco si inserisce nella tradizione della letteratura italiana di fingere l'autenticità dei romanzi ed a quale punto se ne distacca e crea qualcosa di nuovo? Quale ruolo svolge in tale*

¹⁸¹ MAZZUCCO [1996] 2010, p. 452

¹⁸² alludo alla poesia „Was es ist“ di Erich Fried

processo l'inserimento di testi fzionali di generi non narrativi?" riassumo quanto emerge dal lavoro.

L'autrice, stessa laureata in letteratura italiana¹⁸³, conosce i grandi scrittori del passato e nomina personalmente Boccaccio e Manzoni¹⁸⁴ come i suoi modelli. Dal repertorio del primo si serve adducendo dei testimoni che convivevano al tempo raccontato e a cui fa prendere la parola. La corona della letteratura italiana si espone stesso come tale testimone, mentre l'autrice dei nostri tempi rende testimoni le voci del meteorologo e dei giornalisti. La seconda strategia ispirata da Boccaccio è la collocazione degli svolgimenti del proprio racconto in una cornice storica, metodo comune nel medioevo per accreditare l'autenticità di uno scritto. Boccaccio immortalava la devastante peste del 1348 in modo assai dettagliato per infondere vita al suo racconto, mentre Mazzucco chiama in campo delle campagne elettorali e nomi di politici storici. Comunque l'autrice si distacca omettendo i riferimenti all'ispirazione divina.

Con Manzoni ha in comune la descrizione di un oggetto fisico che apparentemente contiene la storia o indizi per la storia, nel primo caso un vecchio manoscritto impolverato, nel caso di Mazzucco un giornale ingiallito, ambedue imitando il linguaggio del periodo nel quale fanno nascere i testi finti. Entrambi gli autori intavolano un gioco intellettuale con il lettore, ingannandolo per quanto riguarda l'autenticità della trovata dell'oggetto fisico, dando però un indizio a chi stia attento. Manzoni avvisa il suo lettore con un commento ironico, Mazzucco lo fa entrando in un discorso meta-letterario.

Il confronto con Svevo infine è dovuto al fatto che sia lo scrittore triestino sia la nostra scrittrice romana si servono di scritti psicologici. Il primo si presenta come il psichiatra del suo fittivo personaggio ed afferma di pubblicare il cui diario psicologico. Malgrado che il romanzo di Svevo possa chiamarsi un romanzo psicoanalitico, ed l'autore lo abbia anche concepito come tale, sia la premessa del psichiatra sia le idee e teorie psicologiche presenti nel testo principale appaiono poco professionali. Mazzucco invece inserisce all'appendice del suo racconto dei referti e documenti psicologici che hanno un aspetto serio, leggendo i quali il lettore odierno ha l'impressione che fossero composti da veri medici, pur da medici, che si basano su conoscenze di medicina obsolete. Inoltre va

¹⁸³ MAZZUCCO 2006, p. 476

¹⁸⁴ ibd., p. 479

notato che l'autrice apporti le parti psicologiche in modo più compatto (cioè tutte insieme) ed ampio (voglio dire apporta un gran numero di testi diversi come: la domanda di una perizia medica, l'anamnesi personale, l'esame clinico, la diagnosi, la prognosi e il giudizio medico-legale) rispetto a Svevo. Quindi si può affermare che ella ha preso solo spunto dal riconosciutamene¹⁸⁵ primo romanzo psicoanalitico e ne ha fatto qualcosa di molto più elaborato.

Facendo confluire tutti i metodi sopranominati, oso sostenere che già nel servirsi di diverse strategie letterarie di diverse epoche, combinandoli come in un collage Mazzucco crea qualcosa di nuovo. Oltre a ciò non li intreccia solamente a modo suo, ma li sviluppa anche, li ingrandisce, li elabora aggiungendo dei dettagli. Se osserviamo uno per uno i metodi elargiti e come interagiscono fra di loro arriviamo a quanto sia innovativo in Mazzucco:

Come Manzoni, l'autrice romana inizia il suo libro con la descrizione con un oggetto fisico che contiene testo, ma mentre quella prima si protrae solo per tre pagine, quella di Mazzucco copre sette pagine e descrive più oggetti. La scrittrice riempie tale numero di pagine riportando una documentazione meteorologica, una notizia di nozze, la foto astante alla menzionata notizia, la copertina di una rivista illustrata ed il titolo di un saggio scritto dal fotografo che fece la foto. Ma dopo queste sette pagine la premessa del *Bacio della Medusa* non è ancora finita, invece continua per altre cinque pagine in cui la foto si scioglie nella scena del fotografo che scatta la foto. Vale a dire che Mazzucco prima di entrare nel racconto vero e proprio, inserisce una breve storiella, una piccola prolessi, in cui i protagonisti del romanzo vengono fotografati. Avendo parlato nel caso di Boccaccio della strategia del testimone oculare, lo incontriamo qui in forma del fotografo che rende il lettore partecipe di quello che ha visto non solo con gli occhi, ma anche attraverso la lente della sua macchina. Un altro testimone è il giornalista, compositore della notizia di nozze. Inoltre la documentazione meteorologica funge anche per datare gli svolgimenti sulla foto, così abbiamo una certa inquadratura storica della scena. Da questo vediamo che Mazzucco solo nella premessa ha preso strategie di Boccaccio e Manzoni, elargiti quanto voleva, per fonderli in un insieme nuovo.

¹⁸⁵ per esempio in ESMAN 2001

Oltre a ciò il materiale psicologico alla fine del romanzo assume molte funzioni di più al confronto con la lettera del psichiatra nella *Coscienza di Zeno*. Al prescindere dal fatto che consiste in numerosi testi diversi, come già spiegato prima, non cerca solo di provare l'autenticità della storia accaduta alla protagonista, ma informa il lettore anche di quanto succede nel manicomio. Questa parte della trama non è raccontata nel corpo del testo principale, il quale si ferma un tempo indefinito prima dell'assegnazione della protagonista al manicomio. Quindi i testi psicologici di un genere chiaramente non-narrativo assumono anche una funzione narrativa. Che Mazzucco ricorra a testi non- o solo parzialmente narrativi per narrare parte della trama, si è visto anche nell'analisi degli articoli di cronaca che riferiscono l'incidente dell'automobile. Lì l'autrice interrompe la trama inserendo i due articoli, nel cui ambito dà al lettore delle informazioni non ancora addotte nella narrazione. In giunta Mazzucco assegna ai rapporti di cronaca anche la funzione di riflessione sull'attendibilità dei giornali.

Un altro elemento che collega Mazzucco a Svevo è quello dell'autofinzione. Entrambi gli autori creano un personaggio fittivo, che all'interno del mondo fittivo del romanzo scrive un libro fizionale su se stesso, detto più precisamente, Zeno in forma di un diario psicologico e Norma con un romanzo dedicato alla storiella con sua amante, il quale porta lo stesso titolo come il libro reale *Il Bacio della Medusa*. Comunque anche qui Mazzucco si distacca dal suo predecessore in tale maniera che attribuisce altre e molteplici funzioni all'autofinzione. Svevo ne usufruisce per dare una cornice al suo racconto, per gettare un ponte alla psicoanalisi freudiana e per mettere in risalto un'altra volta l'antica questione di Platone quanto si sovrappongano menzogna e letteratura. Mazzucco invece introduce l'autofinzione della sua protagonista per sollevare la questione del genere di testo per il proprio libro nonché per fondere il livello fizionale con il livello reale, affiancando pari i due libri intitolati ambedue *Il Bacio della Medusa*. Così facendo Mazzucco affianca anche se stessa a Norma ed i suoi lettori reali a potenziali lettori fittivi al mondo del suo racconto, il che a mio avviso costituisce una metafora per attribuire la stessa importanza ai suoi personaggi fittivi come quella che detengono persone reali.

Già il rendere così carichi di funzioni i diversi metodi d'autenticazione del proprio testo finto è una particolarità di Mazzucco, dato che nessuno degli autori modelli discussi in questa tesi lo aveva fatto. Inoltre colpisce l'occhio il fatto che la scrittrice romana abbia usato testi fzionali di diversissimi generi (ma soprattutto non-narrativi) per rendere

credibile il suo racconto fisionale. Detto in altre parole, l'autrice ha plasmato dei testi di generi i quali il lettore conosce dalla realtà e che assocerebbe con un valore di verità, per dichiarare l'autenticità di un testo appartenente al genere stereotipico della finzione, cioè del romanzo. Tale tecnica ricorda un po' la regola nella matematica che meno volte meno dà più, vale a dire come due numeri negativi moltiplicati uno con l'altro risultino in un numero positivo, un testo fisionale arricchito di testi fisionali darebbe un testo vero. Questo approccio non è nuovo all'interno della letteratura europea e di seguito italiana, tuttavia azzarderei affermare che non si era mai prima elaborato e raffinato in tale grado e misura come l'ha fatto Melania Mazzucco nel *Bacio della Medusa*. In questo senso Melania Mazzucco dimostra ampie conoscenze dei suoi predecessori nonché una notevole autonomia nella creazione del proprio scritto, sicuramente un arricchimento della letteratura italiana contemporanea.

Per quanto riguarda il suo gioco di fisionalità attraverso testi tipicamente fattuali, sarebbe certamente un esempio paradigmatico per la teoria di Searle, che non ci sia alcuna qualità testuale, sintattica o semantica che consenta a stabilire lo stato fisionale o fattuale del testo in questione¹⁸⁶. Come segnali di fisionalità nell'opera di Mazzucco si possono addurre solo i singoli enunci con cui l'autrice allude ironicamente alla fisionalità del suo testo. Fingendo articoli di cronaca, referti psicologici ecc. imita testualmente, sintatticamente e semanticamente il carattere specifico di questi generi di testi di solito fattuali. Anzi, fingendo dei testi apparentemente fattuali, eppure dimostrando le deviazioni di tali testi del mondo fisionale a cui appartengono, Mazzucco mette in dubbio la veridicità della fattualità, mentre leva la sua finzione alla verità. In altre parole, l'autrice non annulla solo ogni potenziale differenza tra finzione e realtà e li pone sullo stesso piano, ma li inverte proprio rendendo vera la finzione e falsa (la rappresentazione del)la realtà.

VII) Riflessioni conclusive personali

Avendo visto in breve che cosa sia la finzione e quale ricca storia attraverso i secoli presenti essa, voglio concludere il presente lavoro con alcune riflessioni personali. L'uomo è un essere molto curioso che sin dalle sue origini tenta di cogliere gli elementi

¹⁸⁶ SEARLE, in GENETTE 1991, pp. 67

ed avvenimenti del ambiente dal quale si trova circondato, per poi dedurne delle ipotesi sul funzionamento della natura e della vita. E non sarebbe l'uomo, se non provasse anche a trasmettere le conoscenze ricavate in tal modo alla seguente generazione. Assai presto l'essere umano comprese che imitando avrebbe facilitato sia il processo di capire, che quello di spiegare i fenomeni osservati, dipingendo degli antri nel periodo litico, ritracciando i movimenti delle stelle e figure geometriche nella sabbia durante l'antichità, mimetizzando con parole sia oralmente in diversi metri che in iscritto quanto fu reputato degno di conservazione nei diversi secoli seguenti, ecc.

Quando uno deve spiegare la disposizione umana all'imitazione, viene in mente innanzitutto che essa risalga all'innata consuetudine dei piccoli bambini di imitare la mimica, i gesti, i suoni e le azioni che compiono gli adulti, i quali osservano quando crescono. Tuttavia questo è solo **un** fattore che spiega la nostra voglia di imitare. A mio avviso non va perso di vista che una cruciale parte degli esseri umani sia la curiosità incessante persino in età adulta ed il nostro impulso di scoprire sempre nuove cose nonché di individuare teorie per spiegare l'inspiegabile. Una via, per imbastire un'ipotesi sul funzionamento di un fenomeno d'interesse, rappresenta la costruzione di modelli che rispecchiano le condizioni della realtà, il che costituisce una specie di imitazione. Tali modelli possono essere da un lato fisici come degli esperimenti in laboratorio, d'altro lato possono essere persino mere costruzioni pensate, ma perciò non meno reali. Con questo approccio lavoravano per esempio gli scolastici medievali, basandosi fortemente su concetti di logica e deduzione. Qui è da nominare fra l'altro Guglielmo d'Ockham, il quale ci ha fornito col suo *rasoio di Ockham* uno strumento per rendere più probabili e vicini alla realtà dei modelli troppo astratti.

Un altro illustre esempio per un'ipotesi progettata solamente "sulla carta", o, espresso meglio, progettata rimodellando le condizioni reali nella fantasia per farle vigere lì per casi, in cui a causa delle loro dimensioni non fu possibile osservarle in vivo, rappresenta la teoria di relatività di Einstein. Ai suoi tempi poco creduta giacché all'epoca indimostrabile, oggi con l'uso dei satelliti la teoria della relatività annovera fra quelle più confermate. Con ciò voglio dire che l'umana innata tecnica di mimare non si limita ad imitare solo quello che è già noto, come lo fanno i bambini osservando gli adulti, ma l'uomo è persino capace di reperire nuove conoscenze ritracciando le leggi vigenti nel mondo reale nella mente. In tale maniera si imbastiscono modelli per le

scienze naturali quanto per le socio-culturali, viste le diverse discipline quali la psicologia, l'antropologia, sociologia, e via scorrendo.

Oltre a ciò è una caratteristica tipica degli uomini quella di trasmettere tali conoscenze acquisite e le esperienze sperimentate a molteplici generazioni seguenti, non solo ai propri figli. Benché anche certi animali mostrino ai loro cuccioli delle tecniche per la loro sopravvivenza, la nostra abilità di parlare e scrivere ha elevato la competenza di trasmissione a completamente altri livelli. Invece di insegnare meramente le basi cruciali per la vita, scrittori di tutte le epoche provarono il bisogno di informare il loro pubblico anche di avvenimenti personali come per esempio l'amore, l'amicizia, eventi del quotidiano accanto a tematiche un po' più serie quali la perdita di un familiare o rapporti falliti. Collocati forse all'inizio della produzione alle sfere degli eroi mitologici, come si trovano nelle epopee omeriche, più tardi i temi soprannominati potevano essere raccontate successe a persone reali, come per esempio Catullo che narra le proprie esperienze gioiose e tristi¹⁸⁷.

Quel condividere delle esperienze personali a mio avviso è una funzione fondamentale della letteratura fzionale. Naturalmente ci sono anche delle opere scritte puramente per ragioni estetiche ovvero per il divertimento, anch'esse non prive d'importanza, visto che trasportano i valori socio-culturali del periodo e del luogo dove nascono. Tuttavia credo che quei testi fzionali, che si sono prefissi l'obiettivo di trasmettere un certo messaggio profondo, come le difficili condizioni del popolo comune nei *Les Misérables* di Hugo o nei *Promessi Sposi* di Manzoni, come le depressioni e la tentazione di commettere suicidio nei *Leiden des jungen Werther* di Goethe e nelle *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, come i problemi connessi all'omertà riguardante la sessualità e l'aborto non professionale nel *Frühlingserwachen* di Wedekind, come gli effetti di troppa pressione scolastica su adolescenti nel *Schüler Gerber* di Torberg o nell'*Unterm Rad* di Hesse, come la demenza in *Der Alte König in seinem Exil* di Arno Geiger, come i matrimoni combinati nell'*Effie Briest* di Fontane e nel *Bacio della Medusa* stesso nonché l'omosessualità in quell'ultimo come anche in numerose altre opere di Mazzucco, siano in grado di insegnare ai loro lettori altrettanto quanto dei saggi riguardanti gli stessi temi.

¹⁸⁷ si vedano i carmi di Catullo, per esempio: per l'amore felice c. 2, c. 5, c. 7; per l'amicizia c. 6, c. 9, c. 10, c. 13; per l'amore infelice c. 8, c. 11, c. 58, c. 72, c. 85; per la perdita di un familiare: c. 96, c. 101

In modo particolare va ricordata la letteratura che tematizza la guerra. La guerra è un avvenimento così travolgente, così tragico e connesso a lutto per così tante persone, che ogni volta che una guerra ha luogo nel corso della nostra storia, ne nascono dei libri. Si trova sempre chi percepisce il forte bisogno di comunicare agli altri membri della società quanto sia successo, informarli della grande sciagura che la guerra rappresenta ed ammonirli affinché tale sfortuna non avvenga più. In quegli scrittori sbucca la speranza che l'umanità possa imparare dagli errori del passato, e sentono l'incentivo a contribuire a quel processo di comprendimento documentando quello che hanno sofferto. Ma non è solo la letteratura memorialistica in senso stretto che ci reca il proprio contributo, ma ugualmente certi testi fittizi sono in grado di conferire la loro parte.

Naturalmente è palese che non abbia potuto elencare né tutti temi importanti né tutte le opere che trattano uno dei temi nominati, dato che ne risulterebbe un elenco pressappoco infinito. Mi sono decisa invece ad addurre solo un paio delle opere, che a me personalmente hanno insegnato molto e hanno fornito un contributo cruciale allo sviluppo della mia personalità. Malgrado che io non sia un esempio sufficiente per dedurre un'affermazione scientifica, voglio aggiungere lo stesso, che le finzioni nella letteratura sovente sono più connesse alla realtà quanto la loro mancante referenzialità facesse sospettare. I destini e le azioni di personaggi fittizi ordiscono un impatto sui pensieri dei suoi lettori, il che può tradursi in riflessioni più profonde che cambiano la mentalità ed alla fine persino le decisioni ed azioni reali dei recipienti. La letteratura fittizia ammonisce da stragi personali e guerre, e talvolta si trova chi ci dia ascolto. Anzi, in molti casi sarebbe quasi da sperare che più persone ne dessero ascolto.

Ritornando al *Bacio della Medusa* di Mazzucco, io sono convinta che sia uno di tali libri. Se l'autrice imita fino alla perfezione testi fattuali come documentazioni meteorologiche, articoli di cronaca e referti psicologici, i quali in seno di un romanzo potrebbero anche dar noia, giacché il lettore non se li aspetta ed appartiene forse a qualcuno disinteressato a testi scientifici e fattuali, certamente lo fa per uno scopo determinato. I destini finti di Norma e Medusa vogliono essere ancorati nel mondo reale, vogliono interagire con persone reali in situazioni simili, vogliono ammonirli di pericoli imminenti nonché assicurarli di non stare soli nel mondo con questi problemi, visto che anche loro hanno sperimentato, pur solo fittiziamente, l'abuso sessuale, un matrimonio senza amore,

repressioni a causa del loro rapporto omosessuale, ecc., vale a dire, **problemi del mondo reale**.

Oltre a ciò Mazzucco dimostra con il suo gioco di limiti solubili tra finzionalità e fattualità, che anche testi fattuali possono essere falsi, come si è visto da un lato negli articoli che, con una differenza di solo due giorni, riportavano fatti contrastanti, e dall'altro lato nei referti psicologici obsoleti, misogini e basati su opinioni di medici divergenti fra di loro. L'autrice ci comunica che persino nel mondo reale non tutto è vero. Qualche volta la finzione è magari più vera della realtà. La finta autenticità di Mazzucco desta nei lettori un'autentica coscienza su problemi reali e sul fatto che anche nel mondo reale bisogna essere attenti a menzogna, trucco ed errore, che al contrario di scrittori, sono perpetrati con una probabilità significativamente più alta da persone con male intenzioni.

Avendo considerato tutto ciò, voglio concludere questa tesi una citazione di un'opera fizionialissima, appartenente alla sfera della *fantastica*, piena di magia. Nell'ultima parte dell'epitologia dell'autrice Joanne K. Rowling, *Harry Potter und die Heiligtümer des Todes*, il protagonista Harry perde la coscienza durante la battaglia con il suo grande nemico Voldemort e crede di essere morto. Ha una visione di un luogo che rassomiglia una stazione, nesso tra il mondo dei vivi e dei morti, dove incontra il suo defunto preside Dumbledore. Colloquiando con quello, prima che egli sparisca di nuovo, gli chiede:

„Verraten Sie mir noch ein Letztes“, sagte Harry. „Ist das hier wirklich? Oder passiert es in meinem Kopf?“

Dumbledore strahlte ihn an, und seine Stimme klang laut und stark in Harrys Ohren, obwohl der helle Nebel sich wieder herabsenkte und seine Gestalt verschwimmen ließ.

„Natürlich passiert es in deinem Kopf, Harry, aber warum um alles in der Welt sollte das bedeuten, dass es nicht wirklich ist?“¹⁸⁸

¹⁸⁸ ROWLING 2007, p. 731

Bibliografia

1) Teoria

ARISTOTELES: Poetik. Griechisch/Deutsch. [Übers. u. hsg.] FUHRMANN, Martin; Reclam, Stuttgart 1982

BARTHES, Roland: Dyskurs historii. [Übers.] JAROSZ, Krzysztof; in: ER(R)GO. Teoria-Literatura-Kultura 20-21, 2010 [1984], p. 95-107

BATTISTI, Carlo: Dizionalrio etimologico italiano: 3: Fa-Me; Barbera, Firenze 1975

BLUME, Peter: Fiktion und Weltwissen. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur; Schmidt, Berlin 2004

BUNIA, Remigius: Faltungen: Fiktion, Erzählen, Medien; Schmidt, Berlin 2007

CURRIE, Gregory: The nature of fiction; Cambridge University Press, Cambridge et al. 1990

DONNARUMMA, Raffaele: Angosce di Derealizzazione. Fiction e Non-Fiction nella narrativa italiana di oggi; in: Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea, [Hsg.] SERKOWSKA, Hanna; Transeuropea, Massa 2011

GABRIEL, Gottfried: Fiktion und Wahrheit : eine semantische Theorie der Literatur; Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1975

GENETTE, Gerard: Fiction et Diction; Éd. du Seuil; Paris 1991

GENETTE, Gerard: Seuil. Éd. du Seuil; Paris 1987

HAMBURGER, Käthe: Logik der Dichtung; Klett, Stuttgart 1957

KÄSTNER, Erich: Pünktchen und Anton, Dressler, Hamburg [1931] 2010¹⁸⁹

LANDWEHR, Jürgen: Text und Fiktion, Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen; Fink, München 1975

¹⁸⁹ Sebbene il romanzo di Kästner in realtà rappresenta un'opera appartenente alla letteratura primaria, qui l'ho messo di proposito sotto la letteratura secondaria, dato che l'autore entra nella sua premessa in discorsi metaliterari, ed io l'ho riportato in questa funzione nel presente lavoro.

PLATON: Der Staat/ Politeia. [übers.] RUFENER, Rüdige, [hrsg.] SZLEZAK, Thomas; De Gruyter Verlag, Berlin/Boston 2014

SEARLE, John R.: The logical status of fictional discourse. in: SEARLE, John R.: Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts, Cambridge University Press, Cambridge 1979

SEGRE, Cesare: Avviamento all'analisi del testo letterario, Einaudi, Torino 1985

WALTON, Kendall: Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the Representational Arts. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1990

WHITE, Hayden: Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism; Baltimore/London, Johns Hopkins University Press 1978

WIRTH, Uwe: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfunktion; Wilhelm Fink Verlag, München 2008

ZIPFEL, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft; Schmidt, Berlin 2001

ZIPFEL, Frank: Fiktionssignale; in: Revisionen 4 – Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch, [Hsg.] KLAUK, Tobias und KÖPPE, Tilmann; De Gruyter Berlin/Boston 2014

2) Riguardante i pretesti

BRAGATINI, Renzo: Die Dimension des Zuhörens im Decameron; in: Arcadia, Juli 2004, Vol.39(1), pp.94-108

CROCE, Benedetto: Il Boccaccio e Franco Sacchetti. in: CROCE, Benedetto: Poesia popolare e poesia d'arte, Scritti di storia letteraria e politica 28, Bari 1967

DE SANCTIS, Francesco: Storia della letteratura italiana, ed. Benedetto Croce, Bd. 1, Bari 1912

DOUBROVSKY, Serge: Autobiographiques: de Corneille à Sartre. Presses Univ. de France, Paris 1988

ECKERMAN, Johann Peter: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens; in: SCHÖNBERGER, Otto [Hsg.]; Reclam, Stuttgart 1998

ESMAN, Aaron: Italo Svevo and the first psychoanalytic novel, in: International Journal Of Psychoanalysis, London 15 Dez. 2001, Vol.82, pp.1225-1233

FLASCH, Kurt: Die Pest, die Philosophie, die Poesie. Versuch, das Decameron neu zu lesen; in: Literatur, Artes und Philosophie, a cura di: HAUG, Walter, Tübingen 1992, pp. 63-84

FONDA, Carlo: Svevo e Freud: Proposta di interpretazione della Coscienza di Zeno; Longo Editore, Ravenna 1978

GHIDETTI, Enrico: Italo Svevo. La coscienza di un borghese triestino. Editori Riuniti, Roma 1992

KUHNS, Richard: Decameron and the philosophy of storytelling: authors as midwife and pimp; Columbia University Press, New York 2005

MANZONI, Alessandro: Del Romanzo Storico e, in genere, de' Componimenti misti di Storia e d'Invenzione; testo a cura di DE LAUDE, Silvia. Interventi sul romanzo storico (1827-1831) di ZAJOTTI, TOMMASEO, SCALVINI a cura di DANELON, Fabio. Centro Nazionale di studi Manzoniani, Milano 2000

MICALI, Simona: 'Una confessione in iscritto è sempre menzognera' Autofiction staged in Svevo's novels, in: The Italianist, 02 Sett. 2015, Vol.35(3), p.384-396

NENCIONI, Giuseppe: I promessi sposi di Alessandro Manzoni: raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840

SCHMITT, Stefanie: Inszenierungen von Glaubwürdigkeiten – Studien zur Beglaubigung im späthöfischen und frühneuzeitlichen Roman; Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2005

3) Letteratura primaria

BOCCACCIO, Giovanni: Decameron; a cura di MARRONE, Romualdo. edizione integrale, Newton Compton editori, Roma 2006 [1353]

CATULL: Sämtliche Gedichte. [übers. u. hsg.] ALBRECHT, Michael von; Reclam, Stuttgart 2011

MANZONI, Alessandro: I promessi sposi; Garzanti, Milano 1999 [1842]

MAZZUCCO, Melania: Il bacio della Medusa; BUR, Milano 2010 [1996]

MAZZUCCO, Melania: Parole verdi sullo schermo grigio, 2007, in: MAZZUCCO, Melania: Il bacio della Medusa; BUR, Milano 2010

MAZZUCCO, Melania: Un giorno perfetto; Einaudi Super ET, Torino 2017 [2005]

MAZZUCCO, Melania: Vita; Einaudi Super ET, Torino 2014 [2003]

ROWLING, Joanne K. Rowling: Harry Potter und die Heligtümer des Todes; [übers.] FRITZ, Klaus, Carlsen, Hamburg 2007

SVEVO, Italo: La coscienza di Zeno; Mondadori, 2010 [1923]

4) Fonti in internet

http://www.bibliosofia.net/files/Melania_Mazzucco_Interview.htm, visto il 18 marzo 2019 alle ore 09.24

<https://leragazze.wordpress.com/2010/05/11/intervista-a-melania-g-mazzucco/>, visto il 18 marzo 2019 alle ore 10.22

<https://librodelmartedi.wordpress.com/2013/11/06/intervista-a-melania-mazzucco/>, visto il 18 marzo 2019 alle ore 10.24

<https://www.italienaren.com/interviste/2015/10/31/una-ricerca-sociale-che-diventa-romanzo-intervista-a-melania-gaia-mazzucco>, visto il 16 novembre 2018 alle ore 11.15

www.treccani.it/vocabolario/ideale/, visitato il 22 febbraio 2020 alle ore 02.47

Deutsche Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Das Fingieren der Authentizität von Fiktion mithilfe von verschiedenen Textsorten“ beschäftigt sich mit Melania Mazzuccos Roman *Il Bacio della Medusa* aus dem Jahr 1996 in Hinblick auf die Forschungsfragen, mit welchen Strategien die Autorin ihre fiktionale Erzählung als wahr erscheinen lässt, auf welche Vorbilder sie sich beruft und inwieweit sie die Strategien dieser Vorbilder übernimmt bzw. sich davon entfernt.

Nach einem theoretischen Abriss über die momentane Forschungslage zum Thema Fiktion wird auf die drei Vorbilder Boccaccio (*Decameron*), Manzoni (*Promessi Sposi*) und Svevo (*Coscienza di Zeno*) eingegangen, indem die jeweils in ihren zeitlichen Epochen üblichen Fiktionsstrategien untersucht werden. Ist dies erfolgt, kommt die Autorin durch die Präsentation von Interviews und kurzen Traktaten selbst zu Wort. Daran schließt die eigentliche Analyse des Romans an, wobei vier aussagekräftige Stellen daraus ausgewählt und hinsichtlich der zu Anfang der Arbeit behandelten Fiktionstheorie untersucht werden.

Zuletzt werden die so erzielten Ergebnisse mit jenen der Vorbilder verglichen und daraus die Schlüsse zur Beantwortung der Forschungsfragen gezogen. Obgleich die Parallelen Mazzuccos zu ihren Vorbildern wie beispielsweise dem Auftreten fiktiver Augenzeugen, dem fiktive Belegen der Wahrhaftigkeit ihrer Geschichte durch fiktionale Berichte und psychiatrische Befunde augenscheinlich sind, kreiert sie durch das Ausmaß und die präzise Detailliertheit etwas Eigenes aus den Mosaiksteinchen ihrer Vorgänger.