anche se bisogna riconoscere uno sviluppo in senso cronologico che si allontana dall'universalismo idealistico (Picone), muovendosi verso un realismo non ambientale, ma psicologico (Varvaro). I dibattiti che scaturiscono dal giustapporre articoli sono veramente stimolanti: quale elemento bisogna privilegiare, i temi (il contenuto) o la struttura (la forma)? Critica sociologica o formalistica? Gli articoli che hanno un'impostazione esplicitamente teorica possono essere letti al di fuori d'una specializzazione in campo medievale: Hans Robert Jauss difende abilmente la tesi dell'"orizzonte d'aspettativa," di un pubblico cioè che definisce il genere che a sua volta risponde a un particolare bisogno comunicativo; Bertolucci Pizzorusso, in un saggio sulla "Vida" del trovatore Jaufrè Rudel, continua un discorso teorico iniziato da Roland Barthes in un saggio intitolato: "Il grado zero della retorica." Il "discorso" si cela dietro la storia del trovatore, e l'altezza del tema contrasta collo stile semplice, creando un "vuoto," uno spazio simbolico da riempire. Nel libro curato da Picone hanno forte peso i metodi comparatistico (spesso un testo esiste in molteplici redazioni) e sociologico, particolarmente nel dibattito Nykrog-Togebry-Rychner sul *fabliau* (in quale ambiente nasce, borghese o studentesco o cortese?), che solleva la questione seguente, se la letteratura "borghese" sostituisce, segue o deriva da quella cortese; importante in sede di critica sociologica anche l'articolo di Limentani, che si ferma a considerare il ruolo del giullare nel quadro culturale della società catalana.

Un libro come questo, munito anche d'una buona bibliografia alla fine, preparato per fini educativi, col rendere disponibili in ottime e limpide traduzioni italiane tutti questi autori, non potrà che suscitare largo interesse anche al di fuori del campo a cui è stato destinato.

DAVIDE P. BÉNÉTEAU

University of California, Berkeley

FERDINANDO GIOVIALE, *La poetica narrativa di Pirandello*. Bologna: Pàtron, 1984. Pp. 215.

Verso la fine degli anni Sessanta si è ricominciato a discutere il romanzo pirandelliano, che in certi casi è stato paragonato a quello di Proust e di Joyce. Il presente lavoro di Gioviale viene ad approfondire questa discussione, benché esso si apra con una lunga analisi sull'opera drammaturgica di Pirandello. Con spigliatezza, Gioviale viene a sostenere che la creazione teatrale induce Pirandello a riflettere sul romanzo; che il romanzo è sempre stato al centro della sua strategia letteraria; che l'interesse di Pirandello per il romanzo si rivela innanzitutto nelle recensioni ai romanzi di D'Annunzio, di Ojetti, di Zola, di Tommaseo di Capuana, di Tozzi, e soprattutto al romanzo *La Fuga* di Rosso di San Secondo, che è la più felice, specie perché Pirandello vede nella *Fuga* il grottesto che nasce dal contrasto della realtà metafisica con quella quotidiana, lo stile ricco di valenze umoristiche, la complessità psicologica, e motivi fondamentali del romanzo contemporaneo quali il viaggio, la "salute/malattia," la sostanza simbolica. Di fatto Gioviale suggerisce che

mentre discute la *Fuga*, Pirandello in realtà sta parlando dei suoi romanzi. E sostiene che Pirandello teorizza perspicacemente del romanzo anche nella sua saggistica. In "soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa" (1908), per esempio, Pirandello mescola liberamente la polemica alla teorizzazione, e lo stesso fa qua e là nel saggio "L'umorismo" (1908). In cui, secondo Gioviale, Pirandello cerca un certo equilibrio tra la narrativa tradizionale e quella radicalmente innovatrice propria dell'umorismo, rifacendosi ai capolavori di Cervantes, di Sterne, di Chamisso, di Dostoevskij.

L'attività romanzesca di Pirandello inizia nel 1893, su incoraggiamento dell'amico Capuana, e si porta fino al 1926. Egli sviluppa molto presto il concetto di narrativa umoristica incentrata sul paradosso e sulla riflessione raziocinante, come è evidente dal *Fu Mattia Pascal*. E sempre, secondo Gioviale, il romanzo umoristico pirandelliano si colloca lungo la tradizione satirico-grottesca, che viene da Cervantes, da Sterne e dai romantici tedeschi. Esso presenta un "racconto scenico," è ricco di teatralità, e tende alla discorsività. Il suo narratore è una voce complessa che assume diverse funzioni: riflette fatti generali e collettivi, o i pensieri del coro dei personaggi, o il mondo intimo del protagonista, o si fa scrittore narcisistico della propria vicenda e cioè protagonista (*Mattia Pascal*, Serafino Gubbio). Il romanzo pirandelliano possiede un'inquietante pluralità compositiva di stili, di tecniche, di toni, di tensioni. Accoglie in sé altri generi letterari: la novella, il saggio, il dramma, la lirica. Per Gioviale è, cioè, un romanzo combinato da una ricca possibilità di elementi, composto di infinite variazioni tematiche e strutturali, concepito come scrittura totale. A volte si revela una "tribuna dalla quale la piccola borghesia lancia la sua protesta contro la società." Il borghese pirandelliano ha una coscienza etica della realtà. Perciò ragiona, giudica ed accusa disperatamente. Egli è costantemente propenso a scandagliare l'essenza della condizione umana, e in questa ricerca manifesta un comportamento risalente alla tradizione satirica e menippea (*Il fu Mattia Pascal*, *Si gira*).

Il critico indica tre aspetti importanti del romanzo pirandelliano. Il "racconto" che a volte attinge a fonti diverse della tradizione, cerca di rinnovarsi, sorreggendosi anche su intrecci contrastanti e complicati (*Il fu Mattia Pascal*), a volte rivela una "robusta tradizione epica" (*I vecchi e i giovani*), a volte è rigoroso, didascalico ed intenso a concatenare anche elementi emblematici (*Suo marito*), mentre in *Uno, nessuno e centomila* il romanziere elimina la componente della trama, un segno importante di avanguardia. Il secondo aspetto è quello del "discorso," l'insieme, cioè, dei procedimenti impiegati dall'autore per organizzare la *fabula*, quale la scelta della terza o della prima persona; il discorso rivolto dal narratore al lettore; o quello che il narratore traduce in soliloquio, o quello che a volte presuppone un destinatario che ascolti e interPELLI (*Si gira*); il racconto come registro temporale e diaristico. Il terzo aspetto è quello del "personaggio," che è per Pirandello l'elemento centrale del romanzo, specie quando lo costringe nella forma "moderna del *raisonneur* ingabbiato da una soffocante maschera." Il personaggio del romanzo pirandelliano, dal *Fu Mattia Pascal* a *Uno, nessuno e centomila*, si fa sempre più ricco, sempre più maturo, sempre più importante.

Lo studio felice di Gioviale è scritto in uno stile scorrevole e stringato.

È corredato da tale dovizia di note da farne una vera e propria bibliografia, le quali si divulgano in generose citazioni, spiegano dati e motivi storici, largiscono suggerimenti e interpretazioni. L'autore si avvale di numerose teorie narrative, da quelle dei formalisti russi a quelle degli strutturalisti francesi, e dei narratologi americani.

FRANCO ZANGRILLI

City University of New York

GUIDO ALMANSI. *Amica Ironia*. Milano: Garzanti, 1984. Pp. 133.

Il tono scherzevole di *Amica Ironia* inizia dall'epiteto (dai versi di Ardengo Soffici: "Palazzeschi, eravano tre / Noi due e l'amica ironia, / A braccetto per quella via / così nostra alle ventitré") e dall'introduzione dove apprendiamo che l'autore ci presenta "uno studio ironico su alcuni aspetti dell'ironia" (p. 10). Almansi confessa che il suo non è un lavoro "metodico" in quanto egli si considera incapace di un "ampio lavoro sistematico su un argomento teorico." Considerando che l'intero testo è uno sfoggio di *tongue-in-cheek* sospettiamo che le riserve del Nostro siano semplicemente una questione di *fishing for compliments*.

In 9 brevi "parti," inclusa la palinodia finale, tutte stimolanti e provocanti, l'autore si diverte con la scrittura e con il lettore a ironizzare sull'impossibilità di poter teorizzare su una funzione teorica che sfugge a ogni rigida classificazione. A suo avviso, "quasi tutti i libri contemporanei dedicati all'ironia falliscono per eccesso di logica, di onestà, di serietà, di rigore da parte degli studiosi" (p. 10). E tra questi, chi fallisce di più, sempre secondo il Nostro, sarebbe l'"Attila della lettura ironica" (p. 115), Wayne C. Booth, nel suo noto *A Rhetoric of Irony* (1974).

Cosa spinge Guido Almansi ad essere così mordace verso Booth? È veramente a causa della natura classificatoria di un saggio (guarda caso anch'esso diviso in nove capitoli) che forse insiste un po' troppo sulle divisioni *stable and unstable, overt and covert, local and infinite ironies*? In realtà, esclusi gli scritti di D.C. Muecke, Almansi è ironico con tutti quelli che hanno teorizzato (dopo Aristotele) sull'ironia. Aggiungiamo che troviamo alquanto strano che l'ottimo saggio italiano sul soggetto — parliamo ovviamente di *L'ironia. La contraddizione consentita* (1984) della Marina Mizzau — viene appena accennato in una nota in calce. Qual è quindi il punto di Almansi su una funzione retorica che com'egli ha giustamente affermato, in Italia non ha trovato, tranne Svevo, grandi maestri nel nostro secolo?

Amica Ironia è centrato quasi esclusivamente, e un po' ossessivamente, intorno alla funzione ingannevole e alla forte carica di ambiguità che stanno alla base della *tongue-in-cheek*. Ma cos'è esattamente questa *lingua-nella-guancia* che sembra quasi trascendere l'ironia? Essa, impariamo, sfugge alle semplici definizioni e traduzioni. Essa è di natura un "fenomeno implicito interno" (p. 15) contrario a una strizzatina d'occhio o a una smorfia — fenomeni "espliciti esterni." Inoltre, essa "può solo confermare uno stato di dubbio" (p. 22) [ciò è naturale perché come vedremo la lingua rimane nascosta all'interlocutore e quindi non si sa