

## *Sul tricktext. Con una nota su Niebla di Miguel de Unamuno*

Francesco Garbelli\*

### ABSTRACT

In this article, I advance the theoretical proposal of making a metalinguistic use of the notion of the trickster in order to address certain issues concerning the taxonomy of literary genres. A trickster is a type of mythical figure endowed with the capacity to cross cultural boundaries and recreate new ones by reversing any element into its opposite. It is a liminal character, fundamental to the establishment, maintenance, and renewal of any system of pertinence and values, as well as a comic figure who mocks any attempt to grasp the nature of its movements. Since we are no longer dealing with an actor but with a text, the hybrid resulting from applying the characteristics of the trickster to the definition of a class within the taxonomy of literary genres will be referred to by the made-up term *tricktext*. The discussion of the *tricktext* will run parallel to an exemplifying description of the literary work *Niebla* by Miguel de Unamuno.

### KEYWORDS

Literary genres; Trickster; Unamuno; Aesthetics; Semiotics.

0. La proposta teorica che si intende avanzare in questo breve articolo è che la nozione di *trickster*, elaborata con una certa fortuna negli studi antropologici delle religioni, del folclore e dei miti – e talvolta adottata per inquadrare figure analoghe in altri campi di ricerca, dalla critica letteraria alla sociologia – può risultare spendibile, e con profitto, all'interno delle riflessioni semiotiche sulle tassonomie. Se con il termine *trickster* si indica un tipo di attore dotato di specifici investimenti funzionali e tematici all'interno di un racconto, l'idea che si cercherà di sviluppare consiste nel riciclare – cioè rimettere in circolo – questo tipo particolarissimo a un livello metadiscorsivo di ordine diverso, vale a dire la classificazione dei generi letterari e la catalogazione dei singoli esemplari testuali. A tal fine, dal momento che non avremo più a che fare con un personaggio bensì con un testo, inventeremo una parola *ad hoc* per indicare l'oggetto dell'indagine: fondiamo *trickster* con l'inglese *text*

\* Università degli Studi di Milano. E mail: francesco.garbelli@unimi.it

e otteniamo il *tricktext*. La definizione delle caratteristiche del *tricktext* sarà accompagnata dallo studio della *novela Niebla* di Miguel de Unamuno. Ma procediamo con ordine.

1. Per introdurre una discussione sulle tassonomie dei generi letterari, sembra innanzitutto opportuno fare qualche considerazione preliminare sul metalinguaggio. Sarebbe piuttosto ozioso ricostruire tutte le considerazioni che, almeno a partire dalla distinzione tra profilo emico ed etico delle ricostruzioni teoriche (Pike 1967), si sono svolte in argomento; e tuttavia, è bene precisare almeno qualche punto fondamentale al fine di chiarire in quale orizzonte si muoveranno le prossime riflessioni. Con buona approssimazione si possono distinguere due approcci “idealtipici” alla questione metalinguistica: quello che si premura di giustificare le segmentazioni proposte in riferimento a una struttura epistemologica di fondo nella quale gli elementi metalinguistici così delineati sarebbero ragionevolmente incastonati secondo un’articolazione valida e coerente, e che si potrebbe definire “approccio strutturalista”, e quello che saggia la bontà delle segmentazioni sul campo, sui casi empirici di studio, in base all’efficacia euristica ed esplicativa che esse consentono, secondo la non pregiudiziale massima dell’*anything goes* (Feyerabend 1975), approccio che pertanto etichetteremo come “anarchico”.

Evidentemente, tra gli opposti estremismi sussiste tutto un arco di forme d’approccio intermedie; è muovendosi all’interno di questa zona grigia che Umberto Eco ha elaborato, talvolta inconsapevolmente e suo malgrado, il formato epistemologico dell’enciclopedia. Esso è un «postulato semiotico», uno sfondo che, secondo Eco, è presupposto dalla semiosi (dunque da qualsiasi linguaggio o metalinguaggio che sia), e consiste nell’«insieme registrato di tutte le interpretazioni, concepibile oggettivamente come la libreria delle librerie, dove una libreria è anche un archivio di tutta l’informazione non verbale in qualche modo registrata, dalle pitture rupestri alle cineteche» (Eco 1984: 109). L’enciclopedia consente allora un approccio metalinguistico flessibile. Da un lato mantiene l’idea che si possa inquadrare una struttura metadiscorsiva soggiacente ai discorsi; del resto ciò appariva già chiaro ne *La struttura assente* (1968), dove Eco argomentava in favore di una difesa dello strutturalismo epistemologico, considerato utilissimo se adoperato “come se” le cose fossero davvero strutturate come esso prevede, anche qualora da un punto di vista ontologico si rivelasse inesatto. Dall’altro l’enciclopedia, come direbbe Walt Whitman, in ragione della sua vastità, del suo “contenere moltitudini”, si contraddice:

per questo motivo nega un metalinguaggio totalitario e apre all'anarchia metalinguistica, in cui ciascun discorso di origine locale può, per così dire, glocalizzarsi, elevarsi a modello metadiscorsivo di qualche altro discorso. Come Eco sottolineava nel *Trattato di semiotica generale*, dove quello che sarebbe diventato il formato enciclopedico era chiamato ancora «Spazio Semantico Globale», «quando si asserisce che non esiste un metalinguaggio, si equivoca sulla teoria dei codici e della produzione segnica: i soggetti empirici possono usare metalinguisticamente i codici proprio perché non vi è metalinguaggio: perché tutto, in un sistema autocontraddittorio, è metalinguaggio» (Eco 1975 : 378).

Per rendere maggiormente conto del formato dell'enciclopedia Eco è ricorso alla nozione di rizoma (Eco 1983), cifra della filosofia di Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze-Guattari 1980). In effetti, in consonanza con tale formato il rizoma possiede «una radicalità che risiede in buona parte nella capacità del rizoma di *tendere al massimo ma senza strapparla la relazione di contrarietà* fra uno spazio semiotico fatto di *contraddizioni che alimentano contraddizioni* e uno spazio semiotico fatto di *ordine gerarchico*» (Sedda 2005 : 12), vale a dire, come ha fatto notare Claudio Paolucci riprendendo le esatte parole di *Mille plateaux*, unendo uno spazio liscio, che riferisce di una linea di fuga dal sistema di segmentazioni selezionato, e uno spazio striato, corrispondente al sistema stesso (Paolucci 2010): una struttura – frattale, vale la pena di precisarlo, dal momento che interessa tanto i sistemi locali quanto l'antinomia cosmologica che è l'enciclopedia – che è dunque sempre in grado di negarsi come tale per andare incontro a un processo di ristrutturazione infinito. Del resto, il rizoma integrava quella che era stata una felice intuizione dell'incursione di Deleuze (2001) nello strutturalismo, vale a dire il concetto di “casella vuota” come l'elemento sempre spostato che proprio perché può assumere tutti i valori della struttura e così negarla le permette di sussistere e fare circolare i propri elementi.

A partire dalla lettura dell'enciclopedia come un groviglio rizomatico, Eco ha indirizzato le ricerche dei suoi epigoni verso l'elaborazione di teorie del ritaglio con cui «in occasione delle interpretazioni di un testo (sia esso una conversazione all'angolo della strada o la Bibbia), il destinatario decide di costruire una porzione di enciclopedia concreta che gli consenta di assegnare al testo o all'emittente una serie di competenze semantiche» (Eco 1984 : 111). L'attenzione è venuta così a spostarsi sulla costituzione negoziata e processuale delle sezioni enciclopediche parziali, perché in fondo l'interesse di Eco, come appare manifesto in *Kant e l'ornitorinco*, è sempre stato quello di elaborare tentativamente regole provvisorie

per spiegare lacerti enciclopedici che recalcitravano ai metalinguaggi che si pretendevano esaurienti e definitivi, come le tassonomie classiche che non sapevano come raccapezzarsi di fronte al monotremo (Eco 1997).

Ma sarebbe potuta andare diversamente. Se infatti ci volgiamo a quanto Paolucci si sforza di far emergere indagando le caratteristiche dello spazio rizomatico liscio, siamo costretti a riconoscere l'importanza, all'interno di qualsiasi sistema di segmentazioni enciclopediche, di quella linea di non ritorno oltre la quale queste ultime si incrinano irreversibilmente; in altre parole, si tratta di valorizzare la dimensione di eccezione che, come si suol dire, conferma la regola all'interno di ogni piano, a esso squisitamente immanente nella misura in cui «un rizoma [...] non dispone mai di una dimensione supplementare al numero delle sue linee, e cioè a ciò che lo percorre o si iscrive in esso: in questo senso è una molteplicità piatta, per esempio una linea che riempie in quanto tale un piano; lo spazio e ciò che occupa lo spazio tendono a identificarsi» (Deleuze-Guattari 1987 : II, 712). Ogni proposta metalinguistica dovrà dunque includere una sostanziale differenza, avendo dell'ambiguo, dell'incoerente e del contraddittorio in se stessa. È con quest'ultima raccomandazione che possiamo considerare delineato l'orizzonte enciclopedico nel quale posizionarci.

2. Per riassumere il preambolo dedicato al metalinguaggio, definiamo due principi attraverso cui affronteremo il problema delle tassonomie dei generi letterari. Primo, qualsiasi discorso può essere elevato a livello metadiscorsivo, in virtù di una struttura enciclopedico-rizomatica che al contempo fa da sostegno e si nega come tale; secondo, ogni discorso così elevato deve includere per ciò stesso una differenza interna, un elemento di disordine e confusione capace di mettere in crisi il suo statuto organico, la ragion d'essere che ripartisce tutte le sue articolazioni. Preleviamo dunque dall'enciclopedia le osservazioni sul *trickster* e indaghiamo come si possano adottare metalinguisticamente.

Che cos'è un *trickster*? Qualcuno o qualcosa che, indubbiamente, ha a che fare con qualche *trick*. Possiamo tradurre questa parola con una gamma di termini che non possono che stuzzicare il semiologo, sempre intento a chiedersi dove passi il crinale tra realtà e finzione: trucco, inganno, burla, scherzo, espediente, tiro, trabocchetto, gioco, furto, raggiro, truffa, briconata, fregatura, ecc. (a dire il vero, quasi sconvolge il numero di varianti con cui si potrebbe continuare l'elenco). Il *trickster* è relato a quest'ordine di azioni. Solitamente le esegue, ogni tanto le subisce – situazione di

cui è emblematico il gabbamondo gabbato – sempre nell'economia di un quadro di valorizzazioni attestate dalla tradizione, contro la cui fissità lo spingono le sue avventure. Che si tratti di un povero diavolo protagonista di una novella di Boccaccio, per esempio Andreuccio da Perugia, in balia delle alterne fortune della sua notte napoletana, o di un dio come Loki, a zonzo, con esiti catastrofici, attraverso l'ordine costituito del pantheon norreno, davanti alle sbarre delle valorizzazioni culturalmente acquisite il *trickster* si trova sempre a fare i conti con un problema apparentemente senza uscita, e tuttavia deve escogitare qualcosa per cavarsela, per trarsi d'impiccio (è qui che si saggia la sua astuzia, non certo nel prevenire la difficoltà). Per il *trickster*, la realtà così com'è è un guaio da cui tirarsi fuori. Ma è soprattutto il repertorio di ogni sua operazione possibile: il *trickster* non risolve infatti le situazioni problematiche ove è invischiato con una creazione dal nulla, bensì con una ricreazione, un rilancio in una soluzione vincente di quello stesso svantaggio che, secondo la trama degli eventi, non sembrava poter essere altrimenti.

Non c'è dunque *trickster* senza un quadro ordinato di riferimento contro il quale sia incalzarlo e che gli si offra come arena di gioco. Il corso delle cose entro il quale il resto della comunità ha stabilito la propria forma di vita non gli dà scampo – e proprio quando ogni tassello sembra incastrato secondo il più rigido determinismo, ecco che il *trickster* sparisce l'insieme, induce il *clinamen* che obbliga il cosmo a riassetarsi, come un giro inatteso di caleidoscopio. Attraverso l'azione o la passione del *trickster* – l'indifferenza tra le due modalità è già sintomo del suo potere di reversione produttrice – ogni elemento può trasformarsi in altro, fino a ribaltarsi nel contrario: a proposito della volpe Renart, si è parlato di una vera e propria «manipolazione semiotica» (Bonafin 2006 : 215) attraverso cui avvengono i rovesciamenti delle sorti. In questo consiste il *trick*: scambiare gli elementi fra loro, ridistribuendone e ricombinandone gli investimenti semantici e sintattici, così da rappresentare ciò che fino a un attimo prima aveva un certo aspetto sotto uno del tutto inaspettato. Così attraverso i *tricks* di Andreuccio la malasorte trapassa in fortuna, con quelli di Loki l'armonia nella discordia, e viceversa. Assistendo a quest'operazione la rappresentazione della realtà che fa da sfondo al *trickster* si altera, si compromette, si espone. Ciò che appariva inderogabilmente stabilito dalle strutture con cui la comunità era certa di poter gestire l'ordine delle cose fa mostra di poter essere diversamente: distinzioni date per scontate e naturalizzate tradiscono la propria insufficienza di fronte all'eccezione che non si sottomette ad alcuna norma e anzi distorce tutte quelle

che incontra sul cammino. Accogliendo nelle mitologie le imprese dei propri *trickster*, le culture si muniscono della consapevolezza della precarietà delle segmentazioni, vuoi per esorcizzarla, vuoi per garantirsi la flessibilità necessaria per oltrepassarle là dove occorre.

Il *trickster* è una figura della soglia – o *liminality* (Turner 1967) – colei che presiede a modulare e rinegoziare le frontiere esterne e le segmentazioni interne a un dato ordine comunitario: solo in riferimento a questo tessuto le sue vicende hanno senso, il senso di una rottura e di una rinnovellata tessitura. Come osserva Lewis Hyde nella famosa introduzione a *Trickster Makes This World*, il *trickster* non si limita solo ad attraversare le barriere, ma così facendo suggerisce legami nuovi attraverso cui ripensare le partizioni tradizionalmente consolidate:

trickster is a boundary-crosser. Every group has its edge, its sense of in and out, and trickster is always there, at the gates of the city and the gates of life, making sure there is commerce. He also attends the internal boundaries by which groups articulate their social life. We constantly distinguish–right and wrong, sacred and profane, clean and dirty, male and female, young and old, living and dead–and in every case trickster will cross the line and confuse the distinction. [...] Where someone's sense of honorable behavior has left him unable to act, trickster will appear to suggest an amoral action, something right/wrong that will get life going again. Trickster is the mythic embodiment of ambiguity and ambivalence, doubleness and duplicity, contradiction and paradox. That trickster is a boundary-crosser is the standard line, but in the course of writing this book I realized that it needs to be modified in one important way, for there are also cases in which trickster creates a boundary, or brings to the surface a distinction previously hidden from sight (Hyde 1998 : 7-8).

A questa esistenza anfibolare si devono il carattere amorale del *trickster* e la sua intrinseca ambiguità. Ma a ben vedere si potrebbero aggiungere altri due tratti distintivi. In primo luogo, in ogni comunità il *trickster* ricopre una carica fondativa, la quale consiste nella messa in moto della dialettica tra indifferenziato e differenziato. Queste categorie sono centrali nel pensiero antropologico di René Girard, la cui tesi consiste nel ritenere il sacrificio del capro espiatorio come l'istituzione della differenza originale che una comunità individua al fine di legittimare ogni altra differenziazione con cui strutturare le proprie rappresentazioni culturali. Ora, il mezzano che fa da tramite tra il capro e la comunità è il *trickster*: è Loki che provoca la morte di Baldr, è un personaggio liminale come Tiresia a puntare il dito contro Edipo, per citare due casi discussi da Girard (1982). Certo esistono, secondo Girard, dei tratti di selezione vittimaria che orientano la selezione, ma è l'intervento del *trickster* che opera la manipolazione semiotica attraverso cui l'insieme di tratti viene a costituire la vittima. Tanto è vero che la

vittima, in quanto capolavoro del *trickster*, trova il proprio senso più pieno nella fuga dalla dicibilità e dall'inquadramento categoriale, come snodo tra purezza e contaminazione, colpa e innocenza, sacralità e profanazione, abiezione e redenzione. Il *trickster* non è dunque soltanto un elemento accessorio per una comunità: le è al contrario strutturalmente necessario, tanto che Jung ne fa un archetipo dell'inconscio collettivo (1970). Ogni sistema di regole non può che contenere anche l'eccezione.

In secondo luogo, il *trickster* è una figura comica e grottesca. Questa comicità si declina almeno in tre sensi. Primo, si può considerare comica l'inversione delle valorizzazioni operata dal *trick*: che qualcosa si rovesci in altro, in particolare nel proprio opposto, esprime una carnevalata che tanto più induce al riso quanto più il contrasto tra lo stadio di partenza e quello d'arrivo è profondo, cioè quanto più viola il sistema di attese culturalmente stabilito; a un livello superiore, è ancora comico quello che Erich Auerbach definiva il principio di mescolanza degli stili, in opposizione al principio di separazione, ragion per cui il prodotto di comico e tragico è ancora comico, come il prodotto tra pari e dispari è ancora pari. Secondo, il comico può essere inteso come sinonimo di realistico, effetto che un *trickster* consegue sempre allorché escogita una soluzione su cui le rappresentazioni comunitarie non hanno presa, denunciandone la costitutiva inadeguatezza a fissare definitivamente il reale con il sistema di segmentazioni che prescrivono. Terzo, troviamo nelle riflessioni sul riso svolte da Henri Bergson l'idea che il comico attacchi le rigidità del vivente, le sue cristallizzazioni rappresentazionali e comportamentali, per smollarle, per rendere elastico il corpo sociale (Bergson 1924) – abbiamo visto come il *trickster* solleciti a ogni piè sospinto la ristrutturazione delle pertinentizzazioni, svolgendo «*socially didactic and corrective roles*» (Ballinger 1989). Si può concludere che il *trickster* risulta comico perché svolgendo la funzione mitica che Claude Lévi-Strauss ed Edmund Leach individuano nella gestione di un dilemma (Leach 1974) finisce per dissolverlo, convertendo i corni del problema l'uno nell'altro.

Al termine di questa disamina, abbiamo raccolto le seguenti informazioni sul conto del *trickster*: si tratta di un elemento d'eccezione che è costitutivamente e comicamente presente all'interno di qualsiasi ordine o sistema, elemento il quale presiede a ogni processo di reversione produttrice o *trick* mediante cui le segmentazioni stabilite entrano in crisi. Il *trickster* si fa carico delle contraddizioni rimanendo immanente alla comunità, sulla sua soglia, e conferendo costantemente nuovi aspetti alle valorizzazioni in essa contenute: esse sono per costui un repertorio, un giocattolo.



Si comincia a intravedere a questo punto la disponibilità della nozione di *trickster* a essere trattata metalinguisticamente. Possiamo farlo perché il formato enciclopedico ce lo consente, come enuncia il primo principio che abbiamo esposto all'inizio di questa sezione, ma l'operazione si apprezza solo una volta che si verifichi l'efficacia esplicativa della porzione di enciclopedia presa a modello – altrimenti, essa risulterebbe affatto gratuita. E occorre pensare che, nel reticolo rizomatico globale che è l'ipotesi regolativa dell'enciclopedia, la nozione di *trickster*, adottata metalinguisticamente, comporti a sua volta una qualche eccezione, una carenza che le impedisce di fungere da *passepourtout*, qualcosa che gabbi le possibilità del gabbamondo, come la pietra del supplizio di Loki o la kriptonite di Superman, neutralizzando la sua validità descrittiva. Questo ci permette di ribadire all'estremo il secondo principio della dissertazione; ma lasciamo da parte l'inevitabile *mise en abyme* in cui ci si impelagherebbe se lo seguissimo in questa direzione e concentriamoci sulla sua applicazione come istanza di controllo di altri metadiscorsi subordinati, attraverso cui provare a introdurre e giustificare l'elezione del *trickster*.

Ebbene, non possiamo che constatare che il *trickster* fa proprio ciò che è ammesso in una struttura rizomatica: unisce, traversandoli, uno spazio contraddittorio liscio con uno spazio gerarchizzato da una striatura – il sistema di segmentazioni culturali della comunità – senza con ciò presupporre alcuna integrazione supplementare rispetto all'ordine che sconvolge, perché sarà proprio violando le demarcazioni che questo prevede che il *trickster* suggerirà riasseti inediti. Di più, il *trickster* riporta l'attenzione, più che sul processo attraverso cui le regole sono convocate per rendere conto dell'eccezione, sulla necessità di quest'ultima per rendere possibili le regole stesse. Nell'ambito di una metadiscorsività normata dal secondo principio il *trickster* non è solo integrabile, bensì è obbligatoriamente da integrare. Possiamo allora avanzare la proposta di prescrivere, all'interno di qualsiasi metadiscorso, la presenza di un qualche *trickster* che al contempo ne definisca e renda vane le pretese.

Se il rizoma è un formato, il *trickster* è un elemento che esso emargina, cioè pone ai margini, proprio perché si sottrae agli ordinamenti locali, e che indica, come la stella polare, la linea di fuga da essi. Come abbiamo visto, ciò è costitutivo di ogni segmentazione locale dell'enciclopedia. Le trasformazioni operate dal *trickster* assecondano il rizoma e, distorcendone le valorizzazioni, lo inducono a crescere e propagarsi. Dal punto di vista della semiotica echiana, le espansioni di un sistema locale sono favorite dal confronto con altri sistemi: è il tentativo di applicare le segmen-



tazioni previste dalla parte di enciclopedia assunta come metadiscorso, l'*explanans*, alla parte – al limite, la totalità ideale – che ne è oggetto, l'*explanandum*, ad arricchire le possibilità di senso di ambo i termini (Paolucci 2017). L'idea greimasiana di una rete di semiotiche del mondo naturale soggiacente alle semiotiche culturali sembra procedere nella stessa direzione (Greimas 1970). La crisi di una semiotica non riconduce allora all'indifferenziato prima e alla rigenerazione delle differenze poi, ma rimanda direttamente a un'altra semiotica che consenta alla prima di ristabilirsi. Dobbiamo quindi immaginare, in ragione dell'immanenza del rizoma, che l'incontro tra le parti dell'enciclopedia si debba al ripiegamento dell'una sull'altra all'interno del tessuto enciclopedico globale. Quando il *trickster* promuove una ristrutturazione non sta facendo altro che percorrere il rizoma per piegarlo a piacimento.

Sappiamo poi che il *trickster* è comico. È un elemento che, come abbiamo visto, impone al proprio sistema di riferimento di non prendersi troppo sul serio. Là dove questo prevede un dilemma il *trickster* calca i propri passi, scoprendone l'inconsistenza. Se per il sistema due tratti sono opposti o perlomeno diversi l'uno dall'altro, ad ogni modo alternativi, il *trick* li continua a scambiare e per i motivi che abbiamo discusso genera il ridicolo. Elevare la nozione di *trickster* a metalinguaggio comporta quindi che in ogni discorso si possa individuare un'entità che non solo ne elude le ripartizioni e ne stimola lo sviluppo ulteriore, ma che anche prende in giro tanto il punto di partenza quanto il risultato. Il *trickster* si burla delle etichette della comunità, le accumula indossandole disinvoltamente come agghindamenti a dispetto della loro incompatibilità, per esibirne l'insieme grottesco, come il costume di Arlecchino.

3. Si può, forse addirittura bisogna considerare il *trickster* come un tipo di elemento che fa parte di ogni porzione di enciclopedia ove si preveda un determinato sistema di segmentazioni. Poiché a interessarci saranno le tassonomie dei generi letterari, dove più che la catalogazione dei personaggi conta quella dei testi, storpriamo la parola chiave della nostra argomentazione in *tricktext*, per indicare un testo che, secondo l'*intentio operis* (Eco 1979), agisce o patisce dei *tricks* come quelli che sono stati discussi fino a qui. Ciò che si vuole qui sostenere è che all'interno di una classificazione dei generi letterari la nozione di *tricktext* meriti qualche attenzione.

Non è il caso di discutere in questa sede tutte le tassonomie proposte in argomento, né i problemi intrinseci all'impostazione dizionariale che le interessa (Eco 1984). Accontentiamoci di fare qualche considerazione partendo da *Teoria del romanzo* di Guido

Mazzoni. Premesso che la parola “romanzo” in italiano possiede un significato diverso rispetto al francese “roman”, al tedesco “Roman”, all’inglese “novel” o allo spagnolo “novela”, per menzionare i termini stranieri più vicini, l’autore indaga la genealogia di questo fluttuante genere letterario e osserva che

Alcune delle opere narrative più interessanti fra quelle uscite fra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo sembrano sfuggire alle categorie tassonomiche e alle coppie oppositive che la critica ha inventato per raggruppare i testi, sia a quelle recenti (postmodernismo, avanguardia e tradizione), sia a quelle di media durata (realismo ottocentesco, modernismo) (Mazzoni 2011 : 361).

La questione tassonomica, a ben vedere, interessa a Mazzoni solo tangenzialmente, dal momento che il suo lavoro è principalmente volto a ricostruire storicamente come la forma romanzo sia emersa e si sia attestata nella cultura occidentale, recuperando tale nozione da una tassonomia già presupposta e disponibile il cui peso è tutto relativo, dacché la ricostruzione stessa ha il compito di fondare una teoria con cui rinegoziare le condizioni tassonomiche di partenza. Sennonché è curioso fare una piccola constatazione: non si capisce, a questo punto, cosa distingua più, nelle conclusioni del saggio, un romanzo da una poesia o da una pièce teatrale, o meglio, non si capisce perché limitare l’analisi al primo, dal momento che sembra potersi espandere in una teoria generale della letteratura (che è forse l’ambizione che Mazzoni, ispirandosi a Erich Auerbach, sopprime più a malincuore). A ogni buon conto, questa constatazione è tesa a suffragare le posizioni di Mazzoni, e ad affermare che più in generale ci sono opere che sfuggono anche alle tassonomie degli stili (comico, tragico, elegiaco ecc.), del formato espressivo (prosa, poesia, teatro ecc.), del contenuto (thriller, rosa, sociale ecc.), della forma (romanzo, saggio, poema ecc.): l’idea, come anticipato, è quella di considerare tutti questi elementi problematici dei *tricktext*.

Definiamo il *tricktext* come la classe tassonomica di tutti quegli esemplari testuali che, come abbiamo descritto sopra, partecipano contraddittoriamente delle altre classi tassonomiche. Come paradigma di questo tipo di testo, per facilitarne la disamina, considereremo il caso di *Niebla* di Miguel de Unamuno, ma per dare un’idea più chiara della proposta teorica che stiamo avanzando possiamo annoverare tra gli esempi di *tricktext* opere quali la *Commedia* di Dante, il *Don Quijote* di Cervantes, il *Finnegans Wake* di Joyce o *Der Zauberberg* di Mann. *Niebla* racconta i fallimentari amori e le meditazioni esistenziali di Augusto Pérez, il quale decide, dopo trentuno capitoli di narrazione “canonica”, di andare a incontra-

re l'autore stesso, Miguel de Unamuno, per confrontarsi con lui, dal momento che non gli è concesso di soddisfare il proprio desiderio di suicidarsi: la sovranità sul personaggio infatti appartiene all'autore, che a ogni modo delibera, per imporgliela, di ucciderlo, lasciando ambiguo chi sia stato giocato da chi. Ecco un buon esempio di *tricktext*. Nelle intenzioni dell'autore, il libro è una *nivola* (Unamuno 2008), neologismo che in italiano è stato tradotto con "brumanzo": un testo, dunque, il cui genere è già etimologicamente confuso. L'opera, come si evince, non si fa inquadrare dalle segmentazioni di alcuna tassonomia di generi letterari definita: dialogata per quattro quinti come una sceneggiatura teatrale e tuttavia messa in forma di romanzo breve, realista e antirealista al tempo stesso, carica di picchi comici che si rovesciano in momenti drammatici e viceversa, tende a lisciare qualunque striatura. Osserviamo che i *tricks* con cui opera tali reversioni fanno presa su un repertorio tradizionalmente consolidato: *Niebla* non è qualcosa di mai visto in assoluto, ma qualcosa che unisce ciò che non si è mai visto insieme.

Il *tricktext* è perfettamente calato nel proprio sistema tassonomico, fin troppo: lo sovraesponde con tutti i suoi dilemmi. Da un lato, a ogni modo, il *tricktext* ne è un elemento necessario, perché indica al sistema come operare i tagli attraverso cui organizzare le differenze tassonomiche. *Niebla* si presta come una fonte inesauribile di istruzioni da seguire per la manipolazione semiotica di determinati tratti così da costruire valorizzazioni corrispondenti al genere romanzesco o tragico, salvo poi sottrarsi. In questo senso, il *tricktext* è vicino alla celebre definizione di Calvino del classico come di un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire – e in effetti, come soglia di tutte le classi, il *tricktext* è davvero "classico". D'altra parte, il *tricktext* ha anche la carica che occorre per smuovere un sistema perché questo si ristrutturì, consentendogli di riprodursi, rinnovandosi, nel tempo. Grazie al *tricktext*, che sa piegare su di sé altre porzioni enciclopediche, una tassonomia può sempre informarsi ulteriormente, proprio perché il formato e il contenuto di questo testo non sono risolvibili con un'informazione di segmentazione inequivoca: come è stato rimarcato nel caso di *Niebla*, «l'assenza di una solidità informativa, nel riflesso di un certo schematicismo frastico, svela il disorientamento di chi scrive e ricerca quello di chi legge: entrambi estendono le loro riserve sullo strumento che hanno a disposizione per rappresentare e rappresentarsi» (Simonatti 2019 : 284). Per questo motivo la *nivola* unamuniana è stata definita una fucina di idee (Cansinos Asséns 1998).

Da ultimo, non possiamo che segnalare la posizione comica che il *tricktext* occupa nell'insieme tassonomico, rispetto al quale è sem-

pre fuori posto. Il *tricktext* detiene una valenza umoristica proprio perché presiede alla commistione dei generi letterari, irridendone i dilemmi: opera strampalata, incomprensibile, purtuttavia reale nella sua forma patente e trasgressiva, il *tricktext* si burla della tassonomia e ne solletica le regole liberamente. Come afferma Víctor Goti, autore fittizio inventato da Unamuno per firmare la prefazione di *Niebla*,

Unamuno è fermamente convinto che se si deve far ridere la gente, deve esser fatto in modo che le contrazioni del diaframma non aiutino la digestione, ma facciano vomitare quanto è stato inghiottito in fretta, perché con lo stomaco vuoto di ghiottonerie e cibi succulenti si vede chiaramente il significato della vita e dell'universo (Unamuno 2008 : 40)

## Bibliografia

- Ballinger, F., *Living Sideways: Social Themes and Social Relationships in Native American Trickster Tales*, in «American Indian Quarterly», 13(1) (1989): 15-29.
- Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris, 1924.
- Bonafin, M., *Il complotto della volpe (e della donnola), ovvero: la retorica del trickster*, in J. Batany (ed.), *Remembrances et Resveries. Hommage à Jean Batany*, Éd. Paradigme, Orléans, 2006.
- Cansinos Asséns, R., *La nueva literatura (1989-1927). Colección de estudios críticos*, Arca Ediciones, Madrid, 1998.
- Deleuze, G., *Lo strutturalismo*, a c. di S. Paolini, SE, Milano, 2001.
- Deleuze, G., Guattari, F., *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, tr. it. Istituto dell'enciclopedia italiana, Roma, 1987.
- Eco, U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968.
- Id., *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
- Id., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Id., *L'antiporfirio*, in Vattimo e Rovatti (eds.), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano, 1983.
- Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- Id., *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997.
- Feyerabend, P., *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, New Left Books, London & New York, 1975.
- Girard, R., *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982.
- Greimas, A.J., *Du sens*, Seuil, Paris, 1970.
- Hyde, L., *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art*, Farrar Straus & Giroux, New York, 1998.
- Jung, K.G., *Four Archetypes – Mother, Rebirth, Spirit and Trickster*, Princeton University Press, Princeton, 1970.

- Leach, E., *Claude Lévi-Strauss*, Viking Press, New York, 1974.
- Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011.
- Paolucci, C., *Strutturalismo e interpretazione*, Bompiani, Milano, 2010.
- Id., *Umberto Eco. Tra ordine e avventura*, Feltrinelli, Milano, 2017.
- Pike, K.L., *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*, de Gruyter, Berlin, 1967.
- Simonatti, S., *Il recinto ermetico e il vaso poroso: la Spagna di fronte al romanzo moderno. Tre visioni parziali e un prologo*, in M. Tortora e A. Volpone (eds.), *Il romanzo modernista europeo*, Carocci, Roma, 2019.
- Sedda, F., *L'essere e l'enciclopedia. Forme del realismo e della cultura nell'opera semiotica di Umberto Eco*, in «E/C Rivista on-line dell'Associazione Italiana di Semiotica», 45 (2005).
- Turner, V., *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell UP Ithaca, 1967.
- Unamuno, M., *Nebbia*, tr. it. di F. Rossini, Bur, Milano, 2008.