

Remo Ceserani

Primo approccio alla teoria critica di Frye Riflessioni attorno al concetto di «modo»

È con un po' di apprensione che dò inizio a questo nostro tentativo a più voci di definizione della teoria critica di Northrop Frye. Cercherò innanzitutto di dare un contributo, breve e inevitabilmente soggettivo, a un primo orientamento, a una prima scelta di percorsi dentro l'intricato territorio della teoria critica di Frye. Mi aspetto, naturalmente, che nei successivi interventi le mie osservazioni vengano di volta in volta confermate, approfondite o smentite, che ai percorsi da me suggeriti se ne aggiungano parecchi altri. Cercherò quindi, in una seconda parte del mio intervento, di affrontare uno dei perni concettuali della teoria critica di Frye, quello costituito dal concetto e dal termine di «modo». Credo che si tratti di un perno concettuale particolarmente importante, sia in sé, perché certamente attorno a esso si costituiscono alcune delle proposte più interessanti e intriganti della teoria e della pratica critica di Northrop Frye, sia perché questo termine e questo concetto fanno affiorare, più nettamente di tanti altri, le nostre difficoltà e i nostri problemi di comprensione, assorbimento e utilizzazione della teoria critica di Frye, e gli ostacoli che dobbiamo superare per metterci proficuamente a confronto con essa.

In questo primo approccio alla teoria di Frye, in questa prima e approssimativa carta di esplorazione del suo territorio, mi preme di attirare la vostra attenzione su tre caratteristiche generali della sua teoria critica, che a me sembrano preliminari e indispensabili per ogni successivo e più libero e approfondito percorso dentro la sua opera.

Vorrei anzitutto soffermarmi su una impressione che circola in tutti i discorsi che i lettori e gli studiosi di Frye, di qua e di là dall'Atlantico, hanno fatto su di lui e che evidentemente deriva da una sua caratteristica primaria, di fondo: alludo all'impressione che egli dà di trovarci davanti a una personalità intimamente contraddittoria. Basta pensare a una delle caratteristiche più evidenti: da una parte egli sembra un uomo profondamente attaccato alle tradizioni, dedicato alla conservazione, dall'altra egli appare come un innovatore radicale, persino spericolato. Direi che tutte e due le immagini sono ugualmente vere, tutte e due le caratteristiche convivono nei suoi scritti. E tenterei di suggerire una spiegazione per questo, l'identificazione di una motivazione profonda, che può anche presentarsi come una caratteristica generale del suo lavoro teorico, e un primo orientamento per chi si inoltri nel suo territorio.

A me sembra che la concezione estetica e letteraria di Frye si colleghi, nonostante i molti esempi di originalità, deviazioni e aperture di nuove strade, al percorso fondamentale della discussione critica sulla letteratura che va dai romantici alle avanguardie; in particolare mi pare che essa si colleghi con la tipica versione

americana delle avanguardie, la combinazione di simbolismo e modernità, tradizione e innovazione, che ha avuto come maestri Ezra Pound e T.S. Eliot, e la corrente critica che va sotto il nome di «New criticism». Per quanto si possa dire che Frye ha reagito polemicamente al «New criticism», che si è presentato come un innovatore eccentrico di quel mondo e dei suoi valori, egli ne mantiene, a me sembra, alcune caratteristiche fondamentali; in particolare mantiene, e anzi accentua fortemente, un gusto poetico e letterario che non riesco a definire altrimenti se non «moderno» e proprio per questo, in quanto tale, sofferatamente contraddittorio.

Quel che Frye esprime sul piano del gusto, ed elabora nella sua teoria critica, è per molti versi analogo a quello che fanno alcuni grandi scrittori della «modernità», come Joyce, che cala dentro la struttura chiusa e lineare di una narrazione mitologica l'esperienza multiforme, lacerata e frammentaria della vita intellettuale e sociale moderna, o quello che fanno altri scrittori, apparentemente minori (penso a Graham Greene o a Dashiell Hammett), i quali si sono impossessati delle convenzioni e delle trame del romanzo di spionaggio o del romanzo giallo d'azione per scrivere dei romanzi di spionaggio o gialli alla seconda potenza, cioè dei romanzi problematici, moderni, nei quali la vicenda superficiale, che racconta la ricerca solitaria e angosciata del protagonista dentro i labirinti della città moderna, si presenta secondo il modo tradizionale epico-tragico, ma a questa sottende una seconda vicenda, di forte spessore e significato esistenziali, che si esprime piuttosto secondo il modo «romanzesco» – come vedete, ho subito messo in campo questo termine caro a Frye, il «romanzesco», il *romance*. Forse possiamo dire che la ricerca di Northrop Frye dentro il labirinto delle letterature bibliche, classiche e moderne si presenta anch'essa come vicenda terribilmente seria, in cui il protagonista, armato di valori saldi e di una forte nostalgia per un mondo armonioso e coerente, si muove nello spazio frammentato e sconsecrato della modernità con coraggio e spericolatezza, deciso a catturarne frammentazione e incoerenza dentro una struttura che ha i caratteri astratti della proiezione metafisica e quelli paradossali e retorici del motto di spirito. Questa immersione nella modernità è, a mio parere, la prima caratteristica generale della teoria di Frye. La seconda è una curiosa mescolanza di tradizionalismo e innovazione. Non c'è dubbio che la sua teoria abbia avuto un ben evidente valore di rottura. *Anatomy of Criticism*, quando è stato pubblicato nel 1957, è stato avvertito come una profonda novità, come un libro che metteva di nuovo in movimento, nella critica americana, una situazione che era divenuta ferma, immobile. Nell'ambito canadese, inoltre, sia tra gli studiosi di letteratura nelle Università, sia nel mondo dell'educazione, sia in quello della letteratura militante, il nome di Frye si è sempre presentato connesso con le ipotesi di innovazione, anche radicale¹. Tra i primi effetti di questa rottura è sicuramente da annoverare una forte revisione del concetto stesso di letteratura. Tale revisione si è presentata anzitutto come allargamento del campo di applicazione del concetto di letteratura, rispetto a quello assai più ristretto intrattenuto dai «New critics» (che si trattasse di atteggiamenti teorici incompatibili lo si è

¹ Sul rapporto tra Frye e la letteratura canadese segnalo l'ottimo saggio di E. MANDEL, *Northrop Frye and the Canadian Literary Tradition*, in *Centre and Labyrinth. Essays in Honor of N. Frye*, edited by E. COOK, C. HOSEK, J. MACPHERSON, P. PARKER, and J. PATRICK, University of Toronto Press, 1983, pp. 274-297.

avvertito subito, e ne fa fede lo scontro polemico avvenuto in quegli anni tra Frye e il più sottile fra i teorici della letteratura aderenti al «New criticism», William K. Wimsatt). Questi avevano infatti concentrato la loro attenzione anzitutto sulla poesia e su alcuni periodi molto precisi della poesia inglese, poi avevano allargato i loro interessi verso la narrativa, più la *short story* che il romanzo, e comunque entro un canone di scrittori molto ristretto (basta vedere le antologie di Brooks e Warren o di Gordon e Tate). Con Frye abbiamo una profonda revisione del canone e l'allestimento di nuove mappe e nuovi percorsi dell'intero territorio della letteratura inglese, e un rilevante allargamento dell'ambito della letteratura verso le zone periferiche, le forme più marginali, i generi considerati di consumo e comunque estranei alla letteratura «alta». Frye, per esempio, rivaluta le commedie e i drammi romanzeschi di Shakespeare, ponendoli alla stessa altezza delle tragedie. Rivaluta gran parte della letteratura romantica, a cominciare da Blake, e dà l'avvio e l'ispirazione di fondo a un movimento di riappropriazione della tradizione romantica che sarà proseguito da critici della nuova generazione come Meyer H. Abrams, Geoffrey H. Hartmann, Paul de Man o Harold Bloom.

Molti hanno avuto l'impressione che ci fosse un rapporto fra *Anatomy of Criticism*, come libro inaugurale di una nuova fase nella teoria letteraria americana, e l'arrivo in America dello strutturalismo linguistico e critico. La vicinanza delle date può avere contribuito a creare questa impressione. Se l'*Anatomy*, infatti, è del 1957, l'importante convegno organizzato all'Università dell'Indiana da Thomas S. Sebeok, con il contributo fondamentale di Jakobson sulla teoria del linguaggio poetico, si svolse nel 1960 e il convegno alla Johns Hopkins che si presentò come un vero e proprio lancio dello strutturalismo francese, con la presenza di Lacan, Todorov, Barthes, de Man, Goldmann e Derrida, si svolse nel 1966. E tuttavia a questo proposito è necessaria una grande cautela. Fra lo strutturalismo di Frye, ammesso che si possa correttamente parlare di uno strutturalismo di Frye, e quello linguistico alla Jakobson o della linea francese, ci sono differenze molto profonde. I rapporti fra il suo strutturalismo e quello, diciamo così, linguistico sono sempre stati difficili e la linea di sviluppo della sua teoria è stata sostanzialmente divergente da quella seguita dal grosso della teoria letteraria americana e da quella oggi prevalente nelle riviste e dei dipartimenti di studi letterari negli Stati Uniti e in Canada. L'eventuale strutturalismo di Frye ha basi sociologiche e antropologiche, e non linguistiche. (Se proprio si vuole cercare una fonte di derivazione di questo atteggiamento che si può definire strutturalistico, essa va cercata, probabilmente, nell'opera di Harold A. Innis, uno studioso canadese poco conosciuto, di cui ha parlato fra noi Gianfranco Corsini, che è stato un maestro nascosto ma autorevole di tutto un orientamento mentale e culturale. È da lui, credo, e dall'incrocio che è presente in lui e in altre voci importanti della storia intellettuale di quegli anni, fra ricerche biologiche, ricerche sociologiche e di storia della cultura, che viene un aspetto interessante del linguaggio critico di Frye, il frequente ricorso a metafore prese dal mondo della biologia e della scienza delle comunicazioni).

Di qui questa sua caratteristica essenzialmente contraddittoria: egli da un lato è stato un innovatore, dall'altro ha assunto una posizione defilata rispetto ai più vistosi

fenomeni di innovazione della più recente situazione critica americana; da un lato si è presentato come il maestro di alcuni dei protagonisti del moto di rinnovamento (i quali, del resto, a cominciare da Geoffrey Hartmann e Harold Bloom hanno sempre riconosciuto i loro debiti), dall'altro ha visto molti di coloro che hanno dialogato con lui prendere in seguito altre strade. Di qui una sua posizione assai singolare nel panorama critico contemporaneo, al tempo stesso alle origini del profondo moto di rinnovamento e al margine degli sviluppi e dei gruppi prevalenti (lo strutturalismo linguistico, la semiotica, l'ermeneutica, il decostruzionismo), al centro e in un angolo appartato rispetto alle discussioni più accese e magari più chiassose. Questa sua posizione fa pensare a quella di un altro grande critico letterario del nostro secolo, Michail Bachtin. Le analogie fra le due figure – oltre alle differenze, pur esse evidenti – sono numerose: si pensi per esempio all'interesse, forte in entrambi, non solo per la teoria ma anche per l'insegnamento della letteratura. Bachtin, come sapete, amava più insegnare che scrivere libri e arrivò al punto di fumarsi un intero suo manoscritto, in un momento di penuria di cartine per sigarette. E si pensi alla comune tendenza a fare della letteratura qualcosa di vivo, di cui parlare, discutere, dialogare; si pensi alla tendenza, forte in entrambi, a dominare millenni di produzione letteraria, a scoprire periodi trascurati della tradizione, a rinnovare canoni e sistemi dei generi, a investire in pieno e con coraggio i problemi teorici (e a tirarsi al margine quando il dibattito diviene inaccettabile), a costruire gerarchie, schemi, sistemi (una tendenza, quest'ultima, assai rara nel mondo di oggi). È di entrambi, inoltre, la tendenza a riscoprire un intero «modo» letterario, rivalutandolo e imponendolo all'attenzione collettiva: questo è avvenuto per il «romanzesco» in Frye e, parallelamente, per il «carnevalesco» in Bachtin, al punto che i due modi sono ormai strettamente legati, nella nostra coscienza, ai loro due nomi (sarebbe, anzi, interessante, a questo proposito, cercare di vedere se non sia possibile trovare una collocazione per il carnevalesco dentro la tipologia e la classificazione dei modi costruita da Frye). Ma c'è una terza caratteristica generale della teoria critica di Frye, ed è il suo impegno sistematico, la sua tendenza a costruire grandi schemi classificatori. È la *fearful symmetry*, per usare il titolo di un suo libro famoso, che regge e organizza il suo mondo teorico. Le strutture concettuali e classificatorie che egli innalza sono a volte così complicate che costringono i lettori a un lavoro duro, ma anche straordinariamente creativo, di ordinamento, interpretazione, interconnessione. Molti hanno fatto notare i vantaggi ma anche i pericoli di un procedimento che si fonda così insistentemente su quadri sinottici, classificazioni gerarchiche, asimmetrie e simmetrie. Il teorico della letteratura d'improvviso si comporta come il chimico che costruisce le tabelle degli elementi: la logica classificatoria e simmetrica gli suggerisce di porre, accanto a caselle piene, caselle vuote da riempire. È questo un atto creativo, che lo spinge a identificare un nuovo elemento – un genere, un modo, un atteggiamento retorico – che era sfuggito alla sua osservazione non sistematica, o è un atto coercitivo, che lo spinge a inventare elementi classificatori non rilevanti? Qualche anno fa è tornato su questo dilemma il critico francese Gérard Genette, a proposito del famoso schema dell'*Anatomy of Criticism* sulla narrativa in prosa. Ricorderete che Frye, dopo aver definito il romanzo, o *novel*, come forma estroversa

e personale, il *romance* come forma introversa e personale e l'autobiografia come forma introversa e intellettuale si trova con una casella libera e ipotetica, quella di una possibile forma estroversa e intellettuale. È qui che scatta il momento creativo dell'identificazione di una quarta grande forma, quella dell'«anatomia», il cui nome viene suggerito dal titolo di un libro del Seicento abbastanza strano e indefinibile – trattato di medicina? satira di costume? raccolta enciclopedica di aneddoti e citazioni?: l'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton. Una volta riempita la casella e trovato un esempio e un possibile nome, ecco scattare, nelle pagine di Frye, il momento creativo e suggestivo dell'identificazione e accostamento di altri testi, e della ricostruzione di una intera tradizione storica. Genette così commenta questo modo di procedere:

Quand Frye, autre grand artisan de *fearful symmetries*, observant l'existence de trois types de «fiction» : personnelle-introvertie (le roman romanesque), personnel-extrovertie (le roman réaliste) et intellectuelle-introvertie (l'autobiographie), en déduit celle d'un genre de fiction intellectuelle-extrovertie, qu'il baptise *anatomie*, et qui rassemble et promeut quelques laissé-pour-compte de la narration fantaisiste-allégorique tels que Lucien, Varron, Pétrone, Apulée, Rabelais, Burton, Swift et Sterne, on peut sans doute contester la procédure, mais non l'intérêt du résultat².

Molti dei termini introdotti da Frye, molti dei suoi schemi hanno un carattere arbitrario e quasi inevitabilmente metaforico, ma hanno anche una grande forza inventiva e interpretativa. La critica e la teoria letteraria, spinte dal gusto intellettuale delle combinazioni e dal *wit*, diviene un'attività eminentemente creativa, basata sul gusto della sorpresa, dell'interferenza improvvisa tra valori e mondi diversi. In una definizione azzeccata di Frye, che si legge in uno dei primi studi che ho letto su di lui, il critico americano Murray Krieger aveva preso a prestito un'espressione di Sidney per parlare di «the Zodiak of his own wit»³: l'espressione serviva a dare un'idea dell'«universo lunare» di Frye, delle sue galassie concettuali ruotanti come gli schemi retorici rinascimentali di un Giulio Camillo in un cosmo non più metafisico e platonizzante. Sono operazioni logiche e retoriche che possono mettere in difficoltà molti di noi, e in particolare chi ha un'altra idea, più operativamente funzionale, più utilitaristica, dell'*esprit de système*, o che comunque nutre sospetto per ogni introduzione di sistematicità classificatoria negli studi letterari, ma è solo seguendo Frye su questo terreno che si possono fare, con lui, alcune importanti scoperte letterarie, e vedere con occhi nuovi, o aprire nuovi percorsi, nella selva intricata della nostra tradizione letteraria.

Vorrei ora, dopo queste indicazioni di carattere generale, scendere su un terreno più concreto e soffermarmi su una questione particolare e specifica: quella di un termine e di un concetto largamente usati da Frye, che hanno grande rilievo nella sua teoria critica, e che ormai usiamo in molti, anche con significati diversi e in connessione con altri contesti teorici. Alludo al termine e al concetto di «modo», che sembra

² G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 49.

³ M. KRIEGER, *Frye and Contemporary Criticism*, in *Northrop Frye in Modern Criticism. Selected Papers from the English Institute*, edited by M. KRIEGER, New York, Columbia University Press, 1966.

sempre più presente nelle discussioni critiche attorno alla letteratura e che tuttavia porta con sé non pochi problemi, e invita a esplorazioni e riflessioni approfondite. Nell'*Anatomy of Criticism*, come è noto, accanto a una teoria dei generi c'è anche una teoria dei modi. E il sistema concettuale di Frye è un punto di osservazione obbligato per chiunque voglia interessarsi alla teoria letteraria dei modi.

Il termine «modo», che deriva dal latino «modus», presenta difficoltà dovute alla straordinaria ampiezza di significati che ha nelle nostre lingue moderne e anche alle sfasature di significato tra lingua e lingua, al fatto che copre terreni semantici di diversa estensione nelle varie lingue, al fatto che in alcune lingue da un unico termine se ne sono diramati più di uno. L'inglese, per esempio, conosce una coppia di termini derivati da «modus», e cioè *mode* e *mood*, il francese conosce due termini apparentemente simili, ma diversi per genere e significato, *mode* maschile e femminile, l'italiano ha a sua volta i termini differenziati in *modo* e *moda* (il tedesco ha una situazione differente, con il termine specializzato latineggiante *Modus*, quello francesizzante e anch'esso specializzato *Mode* e, accanto a essi, per i significati più generali, i ben diversi termini tedeschi *Art* e *Wiese*).

Basta mettere a confronto alcuni dizionari linguistici (come l'americano *Webster Universal Dictionary*, il francese *Robert* e l'italiano *Grande Dizionario Battaglia*), per avere un'idea della complessità della situazione lessicale dei lemmi relativi al concetto di «modo». A complicare ulteriormente le cose c'è il fatto che in inglese i due termini «mode» e «mood» sono in rapporto fra loro e «mood» è, per non pochi significati, sinonimo di «mode». «Mood», poi, oltre a avere una sua storia come parola alterata avente la stessa origine di «mode», ha anche una storia propria assai antica, derivata dall'antico inglese «mod» (imparentata con un termine germanico indicante «mente», «cuore», «coraggio», «sentimento», da cui l'attuale tedesco «Mut»), e con essa collega i significati di «stato d'animo», «umore», «cattivo umore», «ubbia», «rabbia».

L'elenco dei lemmi di «mode» è abbastanza significativo. Primo lemma: «manner of existing or acting; way; method or form». Secondo lemma: «the prevailing style; the common usage; the current fashion, as in manner or dress» (siamo, fin qui, in un'area di significati simile a quella del francese «la mode» e dell'italiano «moda»). Il terzo lemma è relativo alla sfera semantica della grammatica, rinvia al sinonimo (e più comunemente usato) «mood» (corrispondente in questo al francese «le mode» e all'italiano «modo»), e così spiega: «that aspect of verbs which has to do with the speaker's attitude toward the action or state expressed» (modo indicativo, congiuntivo, condizionale, imperativo, ecc.). Il quarto lemma, in rapporto anch'esso di sinonimia con «mood», rinvia a un termine specifico e tecnico della logica (collegato con i significati italiani di «modale» e «modalità»): «any of the various forms of valid syllogisms, as determined by the quantity and quality of their constituent propositions». Il quinto lemma è quello corrispondente al latino «modus», nel significato filosofico e metafisico proprio di San Tommaso e prima ancora di Aristotele e poi di Cartesio e Spinoza, e relativo al problema del rapporto fra sostanza e qualità: «the form, or way of being, of something, as apart from its substance». Il senso lemma rinvia al mondo della musica e si riferisce alla musica modale antica e

del Medioevo sia alla musica moderna e a quella che in italiano più comunemente chiamiamo tonalità (in senso proprio e con largo impiego metaforico): «either of the two forms of octave arrangement in modern music, *major mode* and *minor mode*». Il settimo lemma rinvia al mondo della statistica: «the value, number, etc., that occurs most frequently in a given series» (in italiano, per questa accezione, usiamo il termine «moda»). L'ottavo lemma rinvia all'arte del ricamo, nel quale il termine indica «a portion of a pattern containing the stitch or designed characteristic of a given variety of lace» oppure «meshes or openwork connecting the solid portion of lace». Seguono altri lemmi e significati minori.

A me pare che alcune delle difficoltà inerenti all'uso del termine «modo» derivino dall'incrocio di significati che esso porta con sé, provenienti dai più vari campi della conoscenza e dell'attività umana, dalla matematica alla filosofia alla linguistica, dalla storia del costume alla musica sino all'arte del ricamo. Il problema è tuttavia ancora più complicato. Oltre alle difficoltà di traduzione linguistica e culturale di un termine ci sono infatti secondo me, a rendere difficile la comprensione e l'accettazione di una proposta terminologica come quella di Frye, diversità radicali di atteggiamento teorico e orientamento culturale, nei diversi paesi e nei diversi gruppi generazionali, che ne ostacolano l'accettazione e la penetrazione. L'opera di Frye, come ho detto, si è presentata con una forte carica innovativa, sia teorica sia terminologica, e poi si è trovata in una situazione particolare: al tempo stesso al centro dei processi innovativi e al margine, spiazzata, in una posizione in cui Frye ha assunto il ruolo dell'osservatore critico e distaccato. Non è un caso, credo, che tutte le teorie dei modi che io conosco successive all'*Anatomy of Criticism* si muovano in una direzione alternativa e opposta a quella di Frye. Si muovono in direzione linguistico-strutturalistico-semiotica mentre la direzione verso cui si muove Frye è di tipo tematico-contenutistico-antropologico.

Come è noto, l'*Anatomy of Criticism* ha una costruzione molto complessa, non facilmente riducibile. Frye la divide in quattro «saggi», di cui il primo è dedicato a una «teoria dei modi», il secondo a una «teoria dei simboli», il terzo a una «teoria dei miti», il quarto a una «teoria dei generi». Ciascuno di questi termini viene usato in una accezione abbastanza particolare e idiosincratice e fra di essi c'è una rete di rapporti assai complessa. La definizione che viene data di «modo» nel glossario indica che due sono i significati principali del termine: uno antropologico o mitologico («convenzionale capacità di azione attribuita ai personaggi principali nella letteratura d'invenzione») e uno riferito alla situazione dell'atto narrativo («l'atteggiamento corrispondente assunto dal poeta verso il suo pubblico nella letteratura tematica»).

Frye si sforza di fondare queste sue categorie, che sono più ampie e comprensive di quanto avvenga normalmente nella teoria letteraria con categorie simili (per esempio, con la categoria di «genere»), su elementi non puramente formali, ma invece legati alle strategie di rappresentazione dei contenuti tematici e mitici della letteratura e alle strategie di racconto. Angus Fletcher, che si può considerare fra gli allievi più intelligenti e brillanti di Frye, ha così spiegato e difeso l'uso che Frye fa del termine «mode»:

The term «mode» is appropriate because in each of the five types the hero is a protagonist with a given strength relative to his world, and as such each hero – whether mythic, romantic, high mimetic, low mimetic, or ironic – is a *modulor* for verbal architectonics, man is the measure, the *modus* of myth⁴.

Per fare un po' di chiarezza lessicale e terminologica nella teoria dei modi di Frye, provo a prendere in mano questo dizionario o manuale, *The Harper Handbook to Literature*, che porta in testa il nome di Northrop Frye insieme con quello di due collaboratori, Sheridan Baker e George Perkins, che sono due professori dell'Università del Michigan: è un libro che viene dal Nordamerica dei laghi, all'incrocio fra il Canada e il Michigan⁵. La definizione che qui, in un manuale scolastico apertamente divulgativo, viene data di «mood» e di «mode» cerca di rendere chiaro e esplicito quello che in altre opere del critico canadese è più intricato. Ecco la definizione di «mood»:

1. Verb form conveying the speaker's attitude toward factuality or likelihood; the *indicative* mood for fact; the *subjunctive* mood for the doubtful, conditional, or unlikely; the *imperative* mood for command.
2. The emotive attitude conveyed by a literary work – gaiety, gloom, resignation, irony. Rather than the author projecting a mood, Willa Cather saw the work's mood as dominating the author: the «language, the stresses, the very structure of the sentence are imposed upon the writer by the special mood of a piece». Mood and tone are virtually synonymous, though some distinguish *mood* – the author's attitude toward the subject – from *tone*, the writer's attitude toward the audience. In works of dramatic irony the speaker's mood is probably serious earnest, or self-important, in contrast with the author's view of the speaker, amused, condescending, contemptuous, wry, or whatever.

Ed ecco quella di «mode»:

A convention or fashion. Modes in literature are determined by conventional attitudes toward the contents of a work or the audience for which it is written. For fiction, this means primarily the attitude assumed about the powers of the protagonist or hero with respect to other people and the environment. Five significant modes may be discerned: 1 *myth*, with the hero a god or possessing the powers of one; 2 *romance*, with the hero less than god, but possessing more than ordinary human powers, and prodigious in courage and endurance; 3 *high mimetic*, with the hero positioned above other people, as, for example, a king or a prince, but subject to the same natural laws; 4 *low mimetic*, a protagonist of average capabilities, as in realistic fiction; 5 *ironic*, with a protagonist considered as possessing less than the average powers of normal people, below both author and reader, helpless and frustrated.

Thus considered, the modes of European literature have succeeded one another in dominance, in the order given, from pre-medieval period has taken the coloration of its mode: for example, we have Shakespeare's high mimetic protagonists and Jane Austen's and George Eliot's low mimetic ones. The subject is explored at greater length in Northrop Frye's *Anatomy of Criticism* (1957).

Queste definizioni del «modo» letterario, inteso come elemento profondo che organizza e struttura le opere della tradizione e domina e condiziona l'intera produzione di un periodo, sono, mi sembra, diverse e alternative, rispetto a gran parte delle definizioni dello stesso termine o concetto o di termini e concetti simili («genere», «tipo», ecc.) che si incontrano nella teoria letteraria del nostro secolo.

⁴ A. FLETCHER, *Utopian History and the «Anatomy»*, in *Northrop Frye in Modern Criticism*, cit., pp. 34-35. Il termine *modulor* è ripreso direttamente da Le Corbusier, il quale nel 1950 in un saggio intitolato appunto *Modulor* introdusse questo termine nelle discussioni attorno all'architettura moderna e cercò di mettere a punto delle regole di misura dello spazio architettonico basate sull'ergonomia dell'uomo ideale.

⁵ N. FRYE-S. BAKER-G. PERKINS, *The Harper Handbook to Literature*, New York, Harper & Row, 1985.

Forse la meno lontana di tutte è la teoria delle «forme semplici» elaborata a suo tempo da André Jolles, con un libro del 1930 che è cominciato veramente a circolare fra noi dopo la traduzione francese del 1972 e quella successiva italiana del 1980⁶. Jolles, un grosso studioso olandese, amico di Huizinga, prima storico dell'arte, poi divenuto professore di letterature comparate all'Università di Lipsia in Germania, morto nel 1946, molto originale nelle sue posizioni, appartiene alla grande tradizione culturale filosofica, letteraria e artistica dei primi decenni del Novecento, con le sue radici romantiche e le sue elaborazioni fenomenologiche, e scarsi rapporti con il formalismo russo, la linguistica saussuriana, quella di Bühler, i primi tentativi semiologici praghensi. La teoria delle forme semplici di Jolles è, fra quelle che conosco, la meno decisamente linguistica e quindi per certi aspetti la più avvicinabile alla teoria dei modi di Frye, e tuttavia essa rimane fortemente originale e diversa. Le sue forme semplici, costitutive prima ancora che di prodotti dell'immaginario, di modi di vivere, pensare, sognare, discorrere, comunicare fra gli uomini, sono forme semplici mentali, gesti semantici, gesti iniziali e fondanti. Come tali esse sono da una parte simili ai «modi» di Frye (con il quale Jolles ha in comune, se non altro, la tendenza classificatoria e quella sinottica), dall'altra, forse, simili ai grandi schemi e «modelli» culturali che saranno descritti dal lavoro della scuola di antropologia semiotica sovietica, quella, per intenderci, di Lotman e Uspenski.

Ma gran parte delle teorizzazioni del nostro secolo, e in particolare di quelle formalistiche e semiotiche, si muove in altra direzione, più decisamente linguistica. Non starò a farne una rassegna dettagliata. Ricorderò soltanto alcuni esempi. Uno dei casi estremi e anche più disinvolti dell'uso del concetto di «modo» nella critica letteraria, è rappresentato da David Lodge, un professore inglese studioso di narrativa e teoria letteraria, noto ormai più per alcuni romanzi assai spiritosi e brillanti sulla vita accademica che per i suoi saggi critici. Lodge è autore di un libro intitolato *The Modes of Modern Writing*⁷. Egli basa la sua definizione e distinzione dei «modi», che per lui si riducono a due, quello «metaforico» e quello «metonimico», sulla famosa distinzione linguistica tra metafora e metonimia elaborata da Roman Jakobson. Su questa distinzione di fondo costruisce un intero sistema di contrapposizioni: metonimici sarebbero, variamente, il naturalismo ottocentesco, il dramma, il surrealismo, la lirica, ecc.; metaforici sarebbero la modernità, il film, il cubismo, l'epica, la prosa, ecc. Di recente ho sentito, in un convegno a Ann Arbor, un'applicazione della teoria di Lodge fatta da una studiosa della letteratura indiana in inglese, secondo la quale gli scrittori autenticamente indiani sarebbero sempre metonimici e mai metaforici.

Permettetemi di citare solo qualche altro esempio. Quello di Todorov, anzitutto, che si è mosso a lungo all'interno delle teorie più strettamente e rigorosamente linguistiche e semiotiche (solo di recente ha cambiato atteggiamento e allargato i suoi interessi verso altri aspetti della letteratura). Già in un articolo pubblicato nel 1966 su

⁶ A. JOLLES, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märche, Witz*, Tübingen, M. Niemeyer, 1930, trad. francese Parigi, Éditions du Seuil, 1972; trad. italiana, Milano, Mursia, 1980.

⁷ D. LODGE, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, Arnold, 1977.

«Communications»⁸, egli ha cercato di fondare una teoria del racconto basandosi sulla grammatica del verbo e sulle categorie di «tempo», «aspetto» e «modo»: egli usava «tempo» per indicare il rapporto che in una narrazione viene realizzato fra il tempo della storia e quello del discorso, «aspetto» per indicare il modo in cui la storia viene percepita dal narratore e «modo» per indicare il tipo di discorso utilizzato dal narratore (più tardi, evidentemente scontento di questa terminologia, Todorov ha proposto di usare anziché «aspetto» il termine di «visione», per recuperare la problematica del «punto di vista», e anziché «modo» il termine più retorico e stilistico di «registro»).

Fra i tentativi di sistematizzazione concettuale e proposta terminologica complessiva, infine, ricorderò quello del tedesco Klaus Hempfer, che in una sua *Gattungs-theorie*⁹ propone la distinzione fra «Schreibenweisen» (o «modi di scrittura», relativi alle situazioni di enunciazione), «Typen» (o «specificazioni» dei modi di scrittura: per esempio, la narrazione in prima persona), «Gattungen» (o realizzazioni concrete storiche) e «Untergattungen». O quello dell'inglese Alastair Fowler, che in un libro assai interessante e ambizioso, *Kinds of Literature*¹⁰, scontento dell'ormai inestricabile groviglio terminologico e concettuale costruito attorno ai termini di «genre» e «mode», lancia l'idea di un nuovo termine alternativo e propone «times». Ciò non gli impedisce, poi, di proporre a sua volta una sua ampia classificazione delle categorie di «genres», «kinds» e «modes» e di operare un ribaltamento delle distinzioni tradizionali, con il risultato che per lui i «generi» sono una categoria più attenta ai contenuti e i «modi» una categoria più linguistica, attenta all'organizzazione formale della narrazione e del discorso.

Ma il critico che, come è noto, ha compiuto con più acribia e con più successo il lavoro di sistematizzazione generale delle categorie, soprattutto formali, della comunicazione letteraria e specialmente narrativa (allargandosi progressivamente dall'esame del testo a quello dell'architesto, del pretesto, del peritesto, e del contesto) e ha suggerito una terminologia che è stata accettata abbastanza largamente è stato Gérard Genette. Ed è interessante che anche Genette abbia dato uno spazio notevole, fra le sue categorie, al termine «mode», impiegandolo particolarmente nell'analisi del discorso narrativo¹¹. Genette stesso è consapevole della differenza assai profonda che esiste fra l'impiego della categoria di «modo» in Frye e nei propri libri. Egli ammette che i tentativi di categorizzazione di Frye (e anche quelli, che parzialmente a essi si appoggiano, di Robert Scholes¹²) sono stimolanti e suggestivi, ma non se la sente di

⁸ T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, in «Communications», n. 8, 1966, numero speciale su *L'analyse structurelle du récit*, trad. italiana in BARTHES, ECO, GREIMAS, METZ, TODOROV e ALTRI, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, seconda ediz. 1972, pp. 227-70

⁹ K. HEMPFER, *Gattungstheorie*, München, Fink, 1973.

¹⁰ A. FOWLER, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

¹¹ Il rinvio, in particolare, è a G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, trad. italiana *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976. Le categorie usate da Genette sono le seguenti: «ordine», «durata», «frequenza», «modo» e «voce». Genette è ritornato su alcune difficoltà terminologiche in *Nouveaux discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983. Un'ampia discussione in ambito francese e inglese è in *Mode(s). Actes du congrès de Reims*, Paris, Didier Érudition, 1986, «Études anglaises» no. 93.

¹² R. SCHOLES, *Structuralism in Literature. An Introduction*, New Haven, Yale University Press, 1974. Scholes tenta una conciliazione fra le categorie di Frye e quelle di Genette e costruisce (pp. 117-141) alcuni complicati sistemi di categorie formali tipologiche e storiche al tempo stesso.

seguirlo nella costruzione di architetture generali modellizzanti basate su fondamenti che siano diversi dalla struttura formale e retorica del testo. Egli stesso, del resto, dà al termine «mode» due significati diversi. Nei libri sull'analisi del racconto, «mode» è per lui essenzialmente un termine linguistico, che si riferisce alla «situazione dell'enunciazione». Nel libro del 1979 *Introduction à l'architexte*, nel quale affronta le grandi forme della rappresentazione, egli riprende una distinzione, che risale a Goethe, fra *Dichtarten*, o «generi», «specie» poetiche (per esempio: il romanzo, la satira, la ballata) e *Dichtweisen*, o «modi», quasi «forme naturali» della rappresentazione (per esempio: drammatica, epica, lirica). Affronta, inoltre, esplicitamente la teoria di Frye e conclude che il critico canadese:

baptise (en anglais) *modes* ce que l'on appelle ordinairement genres (mythe, romance, mimésis, ironie) et *genres* ce que je voudrais appeler modes (dramatique, narratif oral ou *épos*, narratif écrit ou *fiction*, chanté pour soi ou lyrique)¹³.

Siamo, come appare chiaro, in una situazione difficile e contraddittoria. Ci sono, anzitutto, le difficoltà linguistiche e quelle derivanti da mondi culturali diversi che vengono faticosamente in contatto. Ci sono, poi, evidenti, le difficoltà derivanti da percorsi di teoria letteraria diversi o addirittura divergenti: da una parte la lenta penetrazione e assimilazione della nuova linguistica, dei modelli semiotici, dei programmi di una nuova ambiziosa «scienza della letteratura», e la progressiva costruzione di nuovi strumenti di analisi e descrizione dell'intero processo comunicativo della letteratura; dall'altra il grosso lavoro compiuto da Frye per riportare la teoria letteraria dentro una nuova antropologia e scienza della cultura e poi la discrezione, il silenzio con cui ha assistito allo sviluppo degli studi semiotico-strutturalistici e ora ermeneutico-decostruzionistici mantenendosi con rigore in una posizione di distaccato osservatore. Ma ci sono, anche, i segnali di un avvicinamento, la scoperta di nuovi interessi comuni. Genette può arrivarci attraverso la lettura di Bachtin; Todorov attraverso la lettura di Bachtin, l'improvviso interesse per le questioni di antropologia culturale e il desiderio di riaffrontare la grossa questione, che sembrava ormai dimenticata, della storicità della letteratura. Nessuno può dimenticare, d'un colpo, le differenze profonde dei percorsi compiuti e delle esperienze fatte, né si possono superare d'un balzo, con disinvoltura, diversità d'orientamento che sono profonde e radicate. Certo siamo in molti a sentire la necessità e l'importanza di rileggere quel libro bellissimo e difficile che è *Anatomy of Criticism*, di ripercorrere l'intricato territorio delle riletture critiche compiute da Frye di tanta letteratura mondiale, dalla Bibbia a oggi. Ho l'impressione che il confronto con Frye, con la sua teoria e la sua opera critica possa rivelarsi molto importante per uscire da alcune *impasses* e da alcuni vicoli ciechi in cui si è venuta a trovare ultimamente la teoria letteraria.

Vorrei solo, a questo proposito, e prima di concludere, accennare brevemente a un ulteriore ostacolo, a una ulteriore difficoltà che, nel dialogare con l'opera di Frye, può

¹³ G. GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 75.

presentarsi per chi ha una struttura culturale come la mia e come quella di molti della mia generazione. Questa difficoltà deriva dal fatto che la teoria della letteratura e anche quella dei modi di Frye ha una sua pretesa universalistica, è attenta ai problemi della permanenza, dell'eternamente presente delle forme e dei modi, e non alla concreta mutevolezza, alla determinazione storicamente diversa dei prodotti dell'immaginario. È, per dirla nei termini semplificanti delle scuole psicanalitiche, più una teoria junghiana che una teoria freudiana della letteratura.

Non credo che si tratti di una difficoltà molto grave, credo però che chi desidera, come me, privilegiare all'interno dell'immaginario collettivo i momenti individuali, concreti, drammaticamente conflittuali e contraddittori, condizionati dalla vicenda biologica individuale e da quella storica e sociale, deve affrontare il dialogo con l'opera di Frye portando avanti apertamente questa istanza, cercando in quell'opera i momenti in cui essa è, sia pur non sempre esplicitamente, avvertita.

Credo, per esempio, che ci siano due modi di leggere e interpretare un passo molto importante di Frye, già segnalato da parecchi critici, che compare in *The Stubborn Structure*:

Ever since Adam was thrown out of Paradise and told to go and till an accursed ground, the most important distinction in human life has been the distinction between labour and leisure [...] According to Veblen, Adam soon tires of tilling the ground and compels Eve to do it instead, confining his own activities to hunting and fishing and thereby beginning a «leisure class» [...] Education has nothing to do with the vicious circle of labour and idleness: it begins in that moment of genuine leisure in which Adam is neither tilling the ground nor going fishing and leaving the real world of Eve, but remembering his lost Paradise¹⁴.

Si può leggere questo passo come rappresentazione metaforica, o grande «mito», della situazione universale umana, del rapporto perennemente uguale e perennemente nuovo fra l'uomo e la natura, l'uomo e la donna, il lavoro e l'immaginazione. Oppure si può leggerlo in chiave più antropologica e storica, come racconto della nascita della società, della strutturazione della cultura, dell'organizzazione dei modelli culturali, della conquista da parte dell'immaginario di un proprio spazio preciso, nella giornata terrena dell'uomo, in rapporto stretto con i bisogni, il lavoro, la casa, i sentimenti, le frustrazioni, le fantasie.

La ricostruzione che Frye fa del passato ha certamente una radice antropologica e una sua dimensione storica, anche se poi egli recupera la dimensione religiosa della permanenza concependo la storia come ciclicità. I modi dell'immaginario si costruiscono nel tempo, si seguono l'uno all'altro in posizione dominante, ma poi, nella ricostruzione di Frye, tendono a ritornare su di sé, a ripetersi circolarmente.

Dò un ultimo esempio, che mi sembra dei più chiari, splendidi e anche commoventi di questa sua ricostruzione della tradizione e dei codici dell'immaginario. Mi piace citarlo anche perché qui Frye appare con le vesti, che gli sono care, dell'educatore e del divulgatore. Voi tutti sapete che Frye ha svolto funzioni importanti e delicate, per conto del ministero canadese dell'istruzione, in commissioni per la riforma dei programmi scolastici, la definizione degli studi letterari, l'apprestamento di progetti di formazione di base o avanzata. In un importante rapporto del 1972, per esempio,

¹⁴ N. Frye, *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, Ithaca, Cornell University Press, 1970, pp. 5-6.

Frye sostenne con forza l'essenzialità dell'educazione letteraria nelle scuole e provò, insieme con gli altri membri della commissione, a formulare sotto forma di suggerimenti programmatici la sua teoria dei modi:

The study of English must be literary from the beginning [...] Tragedy is one of four modes of literary fiction, the other three being comedy, romance and irony. Of these, comedy and romance are the primary ones, and can be introduced to the youngest children. Those whose literary tastes do not advance beyond the childish stage never learn to appreciate any form of fiction outside these two modes. Tragedy and irony are more difficult, and belong chiefly to the secondary level [...] Literature is highly conventionalized. The young child can be introduced to the *myths*, fairy-tales, legends, Bible stories, which are central to our imaginative heritage because all he needs to do to comprehend them is to listen to the story. This is not a passive response, but a kind of imaginative basic training, which those who are continually clutching for meanings and messages in the arts have not learned. As he grows older and his literary experiences increase, he begins to realize that there are a limited number a possible ways of telling a story, and he is already in possession of all of them.

Hence he has, only a sense of the structure of story-telling implanted in his mind, but a potential critical standard as well, which he badly needs in a world of subliterary entertainment¹⁵.

Forse non tutti sanno che Frye ha anche prodotto testi per la scuola. L'esempio che ho qui viene da un testo di letture per bambini della scuola media inferiore, poesie, brani, racconti, non preparato direttamente da Frye ma da lui ispirato, che non a caso si intitola *Circles of Stories*¹⁶; per me è particolarmente commovente citare questo libro, perché su di esso qualche anno fa ha studiato una delle mie bambine. Il libro, nella sua struttura, è un'applicazione chiara e perfetta della teoria della letteratura e della teoria dei modi di Frye, e della sua teoria delle stagioni, delle quintessenze materiali, dei colori, e anche delle sue *fearful symmetries*, qui divenute un delicato, ciclico, circolare ordinamento di storie e di testi. Il territorio dell'esperienza umana e quello, e esso corrispondente, dell'immaginario umano vengono così percorsi da una serie simmetrica di «girotondi», secondo una scansione generale che prevede una «first story», una «second story», e così via, e una più sottile scansione interna. Basta leggere i titoli per avere una specie di sinossi, attenta e finissima, della teoria letteraria di Frye e dei suoi modi ciclici: «Beginnings» (sui grandi miti della genesi e della creazione), «Innocence» (ecco nascere l'*epos*), «Quest» (ed ecco nascere il *romance*), e poi via via «The Power of Innocence», «Withdrawal from Action», «Survival, and the Telling of Tales». Questo per il primo circolo di storie e poi via via, negli altri tre circoli, con queste scansioni: «Destruction of the Beautiful», «The Death of Innocence», «Triumph and Defeat», «Pride and Death», «Nothingness», «Horror», «Prudence in a World of Crime and Foolishness», «Cunning Rascals and Criminals Against the Gullible and Other Conventional Types», «Fantasy and the Collapse of Common Sense», «All Too Human», «Winter Prisoners, Exile», «Not to Be Astonished at Any Evil», «Hints of Renewal», «Moving Toward Love, Freedom, a Better World», «All for Love», «The Green World», «The Transformation of the World», «Imaginative Detachment».

¹⁵ *Design for Learning. Report Submitted to the Joint Committee of the Toronto Board of Education and the University of Toronto*, edited and introduced by N. FRYE, University of Toronto Press, 1962, pp. 9-10.

¹⁶ A.A. LEE-H.A. LEE, *Circles of Stories*, supervisory editor N. Frye, general editor W.T. Jewkes, New York, Harcourt Brace Jovanovich Inc., 2 voll., 1972

In una pagina molto bella, scritta da Frye come introduzione ai due volumetti, egli si sofferma sui problemi dell'immaginazione educativa, sulla necessità di una formazione o educazione letteraria. (La pagina può avere un particolare sapore fra noi, che discutiamo da anni attorno a una riforma dell'insegnamento e ai problemi dell'educazione linguistica e letteraria senza cavarne, per ora, gran frutto). La pagina esprime *in nuce* l'estetica e la teoria letteraria di Frye. C'è l'idea della ciclicità dei modi letterari, e anche quella della ciclicità della vita umana, dall'infanzia alla tarda età; c'è l'idea che la letteratura e l'immaginario rispondono a bisogni, desideri, frustrazioni; c'è, con la metafora architettonica dei *building blocks* una specie di combinazione tra l'ideale di Jolles delle «forme semplici» e il programma modernista di Le Corbusier delle «forme modulari». C'è una grande fiducia nelle potenzialità dell'immaginario:

The imagination that has produced the poems and stories of the world operates on every age level: it has a childlike aspect, a youthful aspect, and so on up to an aspect of ancient wisdom.

In literature, we discover the world that our imaginations have already constructed. When poets and storytellers talk about the cycles of human life, about the beginning of things long ago, or about wish and nightmare, they are using the same set of building blocks that we use ourselves, from infancy to old age. What we discover in the poets we recognize as what we already know, but we can never know that we know it without them.

We live in society by means of our imaginations: it is the imagination that tells us how to react to news, how to vote, how to choose a lifestyle. The imagination is part of a social vision: it tells us how we want nothing from us except a response to something we already have, we see that imagination is not to be learned from outside; it is something to be released from the inside.

Our earliest poets in English used to speak of «unlocking the word hoard», and the reader of this book may now turn this page and that key at the same time¹⁷.

¹⁷ N. FRYE, *Introduction*, in A.A. Lee-H. Lee, *Circles of Stories*, cit., p. x.