

Il testo narrativo



Premessa

È necessario premettere che rinunciamo in partenza ad una trattazione del tutto esauriente dei molteplici problemi offerti dalla narratologia, la disciplina che tratta del testo narrativo: ci limitiamo ad illustrare in modo sommario quei concetti che ci sono stati utili nell'analisi dei testi. Inoltre l'esiguità dello spazio a disposizione e le esigenze didattiche ci hanno costretto a trattare alcuni aspetti in modo semplificato. Per chi voglia ampliare e approfondire rimandiamo alle indicazioni bibliografiche fornite al termine.

0. Storia e discorso

Una narrazione è individuata da una *storia* (una sequenza di eventi, legati da rapporti temporali e logici) e da un *narratore* che la racconti. La presenza di questa voce che racconta è ciò che distingue il *genere narrativo* da quello *drammatico*: anche le opere drammatiche presentano una storia (Edipo scopre di aver ucciso il padre e di avere sposato la madre, attirando così la pestilenza sulla sua città, e si acceca; Oreste vendica il padre Agamennone uccidendo la madre Clitennestra e l'amante di lei Egisto), ma non vi è in esse la *mediazione* di una voce che racconti i fatti: essi si svolgono direttamente in presenza dello spettatore (ritenendo tale anche il lettore, che si rappresenta mentalmente l'azione del dramma).

In ogni narrazione si può distinguere quindi la storia raccontata e l'atto del raccontare, il discorso. Detto in altri termini, la storia è il che cosa viene raccontato, il discorso è il come, il mezzo attraverso cui viene comunicato il contenuto del racconto.

La storia è un'astrazione, non esiste per sé; esiste solo in quanto un discorso la racconti. Leggendo un'opera narrativa noi abbiamo di fronte, concretamente, un discorso. Solo attraverso esso noi possiamo attingere alla storia. Isolare la storia allo stato puro, liberandola dalle forme del discorso, è impossibile, come è impossibile, poniamo, isolare la materia in sé dagli oggetti materiali, un tavolo, un libro, una penna. Una storia può essere raccontata da discorsi diversi, addirittura con linguaggi diversi (la narrazione verbale, per immagini cinematografiche, con i fumetti): solo mediante un processo di astrazione si può salire da questi discorsi concreti alla storia comune che essi raccontano.

1. La storia

1.1. Sintagma e sistema nel testo narrativo

Al livello della storia raccontata da un testo è necessario operare una distinzione fondamentale. La *storia* consta di una serie di segmenti, in successione lineare. Essi hanno tra loro rapporti di *contiguità* (vengono uno *dopo l'altro*). È questo l'*asse sintagmatico* del racconto (il termine proviene dal greco *syn* = insieme, *tássō* = ordino: è la stessa radice del termine *sintassi*). Ad esempio nel I canto della *Divina commedia*: 1) il personaggio Dante si trova smarrito in una selva oscura; 2) ne esce all'alba e si incammina su un pendio illuminato dal sole; 3) il cammino gli è sbarrato da tre fiere; 4) ritornando in basso verso la selva, incontra Virgilio, ecc.

Ma esiste un altro modo di considerare la *storia*. Gli elementi costitutivi possono essere visti non solo nella loro successione, per contiguità, ma nei rapporti di *similarità e opposizione* che li legano, anche a distanza. Ad esempio: nel I canto dell'*Inferno* Dante sale il colle che rappresenta la salvezza;

parimenti, nel *Purgatorio*, sale il monte che lo porta alla purificazione e al paradiso: i due momenti narrativi non sono legati da contiguità nella successione lineare del racconto, si collocano cioè a notevole distanza nella sua struttura; sono invece legati da rapporti di *similarità*. Ancora: tra la «selva selvaggia e aspra e forte» dell'inferno, che rappresenta il peccato, e la «divina foresta spessa e viva» del paradiso terrestre nel *Purgatorio*, che rappresenta l'innocenza originaria dell'uomo prima del peccato originale, vi è un evidente legame, ma questa volta di *opposizione*. Questi rapporti di similarità e opposizione si compongono in un sistema, in cui ognuno degli elementi ha una determinata funzione rispetto agli altri; si chiamano perciò rapporti di tipo *sistematico* (o *paradigmatico*, dal greco *paràdeigma* = modello). Si riproducono così nel testo narrativo i due assi del linguaggio.

Partiamo da un esempio, una frase qualunque: «Oggi è una bella giornata». Le varie parole (*lessemi*) che la compongono hanno rapporti di contiguità nella successione lineare, vengono cioè una dopo l'altra. Ma ogni parola, ad esempio «bella», ha rapporti di similarità od opposizione con altri termini che fanno parte del *sistema* generale della lingua, come «splendida» (similarità) o «brutta» (opposizione). Come si vede, in questo caso i rapporti non sono in atto, come nella successione sintagmatica, ma solo virtuali.

Nel testo narrativo, tali rapporti sistematici si possono dare per diversi tipi narrativi. Ad esempio, a livello di *motivi*: nella *Commedia* un motivo fondamentale è la polemica contro la corruzione della Chiesa, che ricorre continuamente nelle tre cantiche, con precisi rimandi interni; così, nell'*Inferno*, il motivo dell'aria cupa e senza luce, che punteggia i vari episodi. Tali rapporti si possono dare anche tra personaggi. Nel *Decameron* vi è un rapporto di opposizione tra ser Ciappelletto, protagonista della prima novella della prima giornata, e Griselda, eroina dell'ultima novella della decima: Ciappelletto è il colmo di tutti i vizi e di tutte le nefandezze, Griselda è l'esempio delle più sublimi virtù. Un rapporto di similarità vi è invece tra Ghismundà e Lisabetta da Messina, entrambe vittime di un'ottusa oppressione familiare, che nega il loro diritto all'amore e le conduce alla morte (riprenderemo il discorso nel § 1.4, a proposito dei sistemi dei personaggi).

Da tutto quanto detto scaturiscono due possibilità di analizzare un testo narrativo al livello della storia: o secondo la successione sintagmatica delle unità che la compongono, o secondo i rapporti sistematici.

1.2. La successione sintagmatica: intreccio, *fabula*, modello narrativo

All'interno della *storia* intesa come successione *sintagmatica*; si possono distinguere tre livelli, salendo a gradi sempre maggiori di astrazione, cioè di lontananza dal concreto configurarsi della storia nel discorso che il lettore ha sotto gli occhi: intreccio, *fabula*, modello narrativo (Segre).

L'*intreccio* è la successione di eventi e di rapporti tra personaggi, nell'ordine temporale in cui essa si presenta nel testo concreto. È il livello più vicino al discorso. La successione può non essere lineare, cioè eventi »posteriori possono essere anticipati, o viceversa.

La *fabula* è la ricomposizione della successione temporale e causale lineare (comporta perciò già un processo di maggiore astrazione rispetto al testo come si presenta). Ad esempio nella novella di Nastagio degli Onesti si inserisce ad un certo punto il racconto del cavaliere Guido degli Anastagi, che si riferisce ad avvenimenti successi anni prima. L'intreccio vede dunque questa successione: 1) amore infelice di Nastagio e allontanamento da Ravenna; 2) incontro con Guido degli Anastagi nella pineta di Ravenna; 3) racconto del cavaliere; 4) sfruttamento della visione da parte di Nastagio, per spaventare la fanciulla ritrosa. Ricomponendo i fatti nella successione cronologica, si dovrebbe

avere: 1) la vicenda del cavaliere; 2) l'amore infelice di Nastagio; 3) l'incontro nella pineta; 4) lo sfruttamento della visione infernale.

Più complesso è il concetto di *modello narrativo*. Dati due o più testi narrativi, nella loro storia si possono individuare *azioni* che si corrispondono, a prescindere da *chi* le compie, dalle sue *caratteristiche individuali* specifiche, dai suoi *attributi*. Questo modo di comparare i testi è stato introdotto dallo studioso russo di folklore Vladimir J. Propp per la *fiaba di magia*, in un testo ormai classico, *Morfologia della fiaba*, del 1928 (trad. it., Einaudi, Torino 1966). Tra il centinaio di fiabe russe esaminate da Propp, i personaggi e i loro attributi appaiono diversi, un fanciullo, un guerriero, un animale, la figlia del re, ecc., ma le *azioni* compiute sono le stesse, ed è possibile esprimerle in formule astratte, ad alto livello di formalizzazione: allontanamento, imposizione di un divieto, infrazione del divieto, ecc. Propp chiama *funzioni* queste azioni, spogliate delle caratteristiche specifiche che esse hanno nei singoli testi. Nelle fiabe di magia si succedono nello stesso ordine sintagmatico. È questo il *modello narrativo* (il termine è stato proposto da Segre; Propp usa il termine *composizione*). È chiara la differenza tra intreccio e modello narrativo: nell'intreccio fatti e personaggi conservano le loro caratteristiche specifiche e individuali; nel modello narrativo tali caratteristiche scompaiono e restano solo le azioni al livello di massima astrazione.

Esempio:

- Fiaba 1: Il re dà a un suo prode un'aquila. L'aquila lo porta in un altro regno.
- Fiaba 2: Il nonno dà a Sučenko un cavallo. Il cavallo lo porta in un altro regno.
- Fiaba 3: Lo stregone dà a Ivan una barchetta. La barchetta lo porta in un altro regno.

Come si vede, nell'*intreccio* abbiamo personaggi diversi: il re, un prode e un'aquila, il nonno, Sučenko e un cavallo, ecc. A livello di *modello narrativo* questi particolari non contano; conta solo *l'azione* comune a tutti gli intrecci: *l'allontanamento*.

La stessa operazione si può compiere con testi narrativi di altra natura, anche letterari, individuando le *funzioni* che essi hanno in comune. Occorre però avere un *corpus* di testi, perché le funzioni si possono individuare solo attraverso la comparazione, mentre su un testo singolo l'operazione diverrebbe del tutto arbitraria. D'Arco Silvio Avalle ha compiuto un'operazione comparativa corretta per l'episodio dantesco di Ulisse. Paragonandolo ad altri testi medievali, molto diversi a prima vista, quali i romanzi del ciclo arturiano e vari romanzi su Alessandro Magno, in latino o in lingue romanze, ha individuato il ricorrere di quattro funzioni comuni:

- l'eroe decide di partire (*allontanamento*).
- L'eroe comunica la sua decisione ai compagni con un discorso (*allocuzione*).
- L'eroe coi compagni attraversa la frontiera di un paese sconosciuto (*infrazione*).
- L'eroe e i suoi compagni muoiono in seguito all'impresa (*punizione*).

La successione di queste funzioni costituisce il *modello narrativo*.

Se un testo è diviso al suo interno in tante sequenze narrative, è possibile che all'interno di ciascuna di esse ritorni lo stesso modello. Ad esempio nella novella di Lisabetta da Messina nelle due grandi sequenze in cui il racconto si può dividere, sino all'uccisione del giovane amante della fanciulla e dopo di essa ricorre due volte la successione delle stesse funzioni, divieto-infrazione-punizione: nella prima sequenza si ha il divieto (implicito nelle costumanze sociali) per la fanciulla di avere una relazione amorosa, la relazione con Lorenzo (infrazione), l'uccisione del giovane da parte dei fratelli di Lisabetta (punizione); nella seconda sequenza, il fantasma di Lorenzo vieta a Lisabetta di evocarlo ancora (divieto), Lisabetta disobbedisce disseppellendo il suo corpo e recidendo la testa (infrazione), i fratelli le sottraggono la testa, condannandola a morire di dolore. (punizione).

1.3. Nuclei e satelliti

Tornando al livello dell'intreccio, cioè ad un grado minore di astrazione, che consente di affrontare il testo nella sua fisionomia specifica e individuale, si può ancora proporre un'operazione: distinguere i momenti essenziali allo sviluppo della vicenda, togliendo i quali l'intreccio avrebbe tutt'altro corso (e significato), e momenti "di contorno", che spiegano, completano, sviluppano, togliendo i quali la logica dell'intreccio non sarebbe sconvolta. I primi sono i *nuclei*, i secondi i *satelliti* (la terminologia è quella di Seymour Chatman, che riprende il concetto da Roland Barthes).

Ad esempio sempre nella novella di Lisabetta, i nuclei sarebbero: 1) i tre fratelli non maritano Lisabetta; 2) Lisabetta si innamora di Lorenzo; 3) i fratelli uccidono Lorenzo; 4) Lorenzo appare in sogno a Lisabetta; 5) Lisabetta ritrova il suo corpo, ne stacca la testa e la seppellisce nel vaso di basilico; 6) i vicini si accorgono del fatto; 7) i fratelli le sottraggono il vaso; 8) Lisabetta impazzisce; 9) i fratelli fuggono dalla città; 10) Lisabetta muore. Gli altri elementi concomitanti del racconto sarebbero i *satelliti* (ovviamente, nell'individuare *nuclei e satelliti*, c'è un ampio margine di soggettività, che dipende dall'interpretazione che si dà del testo).

1.4. Il sistema dei personaggi e il modello attanziale di Greimas

Come si è visto, in un testo narrativo l'analisi del *sistema* si può compiere a vari livelli segmenti narrativi, motivi, personaggi. Quest'ultimo livello è quello che è stato più praticato e che ha dato i risultati più produttivi.

I personaggi di un racconto non hanno significato ciascuno per sé, ma lo assumono in rapporto ad altri personaggi. Cioè ciascuno di essi ha una funzione in un sistema, ed è legato agli altri personaggi da rapporti funzionali, tanto che, modificando un elemento, tutto il sistema viene a cambiare. Tali rapporti possono essere, come si è accennato, di similarità e di opposizione. Ad esempio nella novella di ser Ciappelletto il sistema si basa sull'opposizione di fondo tra personaggi astuti e personaggi ingenui:

Ciappelletto	vs	il frate
I due usurai	vs	il popolo credulone

Leggendo orizzontalmente lo schema, emergono i rapporti di *opposizione*; leggendolo verticalmente, quelli di *similarità*.

I sistemi di personaggi non sono *statici*, non restano necessariamente identici lungo tutto l'arco del racconto, ma possono essere *dinamici*, cioè subire trasformazioni con lo sviluppo dell'intreccio lungo l'asse sintagmatico, in conseguenza del mutamento di funzione di uno o più personaggi. Ad esempio nella novella di Andreuccio da Perugia vi è inizialmente un'opposizione tra l'ingenuo protagonista e la serie di oppositori astuti e maliziosi, la siciliana, lo scarabone Buttafuoco, i due ladri; ma, con il processo di formazione percorso da Andreuccio, alla fine il rapporto diviene di similarità: nella conclusione l'eroe è astuto quanto i suoi oppositori. Tutti questi esempi, comunque, dimostrano come i personaggi assumano significato in relazione agli altri all'interno di un sistema, comunque esso si configuri.

Il semiologo Algirdas Greimas ha costruito un modello generale di sistema, che dovrebbe essere valido per qualunque testo narrativo. Esso consta di sei *ruoli* fondamentali:

Soggetto | Oggetto ! Destinatore | Destinatario | Aiutante | Oppositore.

Questi ruoli vengono chiamati *attanti*. Un simile modello è il prodotto, come si vede, di un processo di estrema astrazione dalle caratteristiche specifiche dei vari personaggi degli infiniti testi narrativi esistenti o possibili. Il concetto di *attante* non va confuso con quello di personaggio, o *attore*. Un certo ruolo può essere ricoperto da diversi attori. Ad esempio nella novella di Lisabetta, se il *soggetto* è la fanciulla stessa, l'*oggetto* è rappresentato sia da Lorenzo sia dal vaso di basilico, e i tre fratelli costituiscono un unico attante, l'*oppositore*. Viceversa un attore può ricoprire nello stesso testo ruoli diversi: nella novella di Landolfo Rufolo il mare oltre che oppositore dell'eroe, è anche il *destinatore* dell'oggetto (la cassa di pietre preziose); in tal caso l'eroe diviene *destinatario*.

Ma a questo modello di Greimas sono state rivolte molte critiche per la sua eccessiva astrattezza, che fa perdere di vista il testo concreto e i suoi significati specifici. Un ruolo, in un sistema testuale, non ha senso in astratto, ma assume senso in *quel* dato testo, entro l'opera complessiva dello scrittore, all'interno *di un* sistema culturale storicamente configurato.

2. Il discorso

2.1. La voce

La prima domanda che occorre porsi di fronte ad un concreto, specifico *discorso* narrativo è: «chi parla?», cioè «chi è che racconta?». Infatti, leggendo un testo narrativo, noi sentiamo (idealmente) una voce che ci racconta dei fatti; e si è visto che è proprio la presenza di questa voce il tratto distintivo del genere narrativo. Occorre dunque in primo luogo identificarla.

Il Narratore

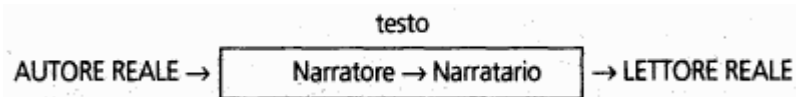
Non bisogna confondere questo Narratore con l'autore reale, in carne ed ossa. Ciò è del tutto evidente quando a raccontare è un personaggio della vicenda: l'*Ortis* è raccontato da Jacopo, attraverso le sue lettere; *Il fu Mattia Pascal* è raccontato da Mattia che scrive in un memoriale la sua bizzarra storia; *La coscienza di Zeno* è raccontato da Zeno che scrive le sue memorie per lo psicanalista; *La romana* di Moravia è raccontato dalla giovane prostituta Adriana; *La luna e il falò* di Pavese è raccontato da Anguilla che ritorna ai suoi paesi dopo anni. Ma la stessa situazione si verifica, a ben vedere, anche quando a raccontare è un'anonima voce "fuori campo", che saremmo istintivamente portati ad identificare con l'autore. Prendiamo il caso dei *Promessi sposi*: chiunque sarebbe pronto ad affermare che è la voce di Manzoni che ci racconta i casi della vicenda. Ma si rifletta su questo: chi racconta mostra di ritenere che il manoscritto secentesco sia una realtà, e che Renzo e Lucia siano realmente esistiti; ma noi sappiamo bene, e lo sa bene anche Manzoni, che si tratta di invenzioni. Se il Narratore li ritiene reali, è segno che anch'esso è *interno all'universo della finzione*. Il Narratore, insomma, è una *funzione del testo*, una costruzione fittizia, che ha uno statuto del tutto affine a quello dei personaggi. Se ha una fisionomia, un carattere, esso è costruito dallo scrittore esattamente come quello dei personaggi: non è detto infatti che questo carattere del Narratore corrisponda a quello dell'autore reale. Nel caso dei *Promessi sposi* il sereno, pacato, bonario Narratore non corrisponde certo al Manzoni storico, nevrotico, tormentato, cupo. Ciò non toglie che il Narratore possa essere il portavoce dell'autore reale entro il testo ed esponga le sue idee, le sue valutazioni (come è appunto il caso dei *Promessi sposi*).

Un caso particolare si ha quando un racconto è inserito entro un altro racconto: il tal caso quello che nel racconto di secondo grado è il Narratore, in quello di primo grado è un personaggio. Un bell'esempio è fornito dal *Decameron*, in cui a raccontare le cento novelle sono i dieci giovani della lieta brigata, che sono i personaggi del racconto della "cornice". Anche questi Narratori possono

essere i portavoce dell'Autore reale, esponendo le sue idee e le sue valutazioni, nei preamboli o negli epiloghi delle novelle. Quando si parla di "Narratore" di una novella del *Decameron* non ci si riferisce dunque a Boccaccio, ma a quello dei dieci giovani che ha la funzione di raccontarla. Comunque, anche il Narratore della cornice non si può identificare direttamente con Boccaccio; vale qui lo stesso discorso fatto per i *Promessi sposi*: anche questo Narratore parla dei dieci giovani come di personaggi reali, rivelando così di essere interno all'universo della finzione, di essere cioè anch'esso una costruzione narrativa, una funzione del testo.

Il Narratario

Ma è importante vedere anche a *chi*, in un testo narrativo, il Narratore racconta la storia. Questo destinatario del discorso sarà anch'esso *interno* all'universo della finzione, un *ruolo* del testo, come lo è il Narratore. All'interno del testo si crea perciò una situazione di comunicazione che riproduce, a livello della *fiction*, quella reale che vi è tra lo scrittore e il lettore in carne ed ossa che legge i suoi libri:



Il destinatario del discorso del Narratore è chiamato *Narratario*. Talvolta può essere una presenza specifica nel testo, con una fisionomia individuale e persino un nome. I Narratori delle novelle del *Decameron* sono di volta in volta i dieci giovani della brigata che si rivolgono agli altri nove: questi ultimi sono i *Narratari*. Oppure Jacopo Ortis indirizza le sue lettere all'amico Lorenzo Alderani: questi è il *Narratario* del racconto. Spesso poi, specie nei romanzi del primo Ottocento, il Narratario è identificabile con il "lettore" a cui si rivolge il Narratore (si ricordino i «venticinque lettori» di Manzoni; ma lo stesso vale per le «carissime donne» a cui Boccaccio si rivolge nel proemio del *Decameron*). Nei romanzi del secondo Ottocento il Narratario è del tutto virtuale: in Flaubert, in Zola non vi sono più apostrofi al "lettore". Però la fisionomia del Narratario si può egualmente ricostruire, indirettamente, dal tipo di discorso del Narratore. Quando il Narratore, all'inizio dei *Malavoglia*, dice dei protagonisti: «Tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo», dà per scontato che il destinatario del discorso conosca la consuetudine tipica della società rurale arcaica, per cui i soprannomi sono regolarmente il contrario delle qualità di chi li porta. Ciò ci permette di capire che il Narratario a cui questo Narratore si rivolge fa parte di quello stesso universo culturale.

Narratore omodiegetico ed eterodiegetico

Le "voci" narrative si possono distinguere in due grandi categorie:

1) innanzitutto il Narratore può appartenere al mondo stesso dei personaggi, cioè può essere uno dei personaggi che agiscono nella vicenda: in tal caso si definisce Narratore omodiegetico (dal greco *homós* = comune, identico, e *diégesis* = narrazione). All'interno di questa categoria si può ancora distinguere il Narratore che è puro testimone, non protagonista (nel *Barone rampante* di Calvino le imprese di Cosimo Piovasco di Rondò sono raccontate dal fratello; nel *Nome della rosa* di Eco le vicende di Guglielmo di Baskerville sono raccontate dal giovane monaco Adso), e il protagonista che racconta la sua stessa storia (*Il fu Mattia Pascal*, *La coscienza di Zeno*, ecc.); per questa variante si usa la formula Narratore *autodiegetico* (*autós* in greco = stesso). Un chiaro esempio può ancora essere costituito dalla *Divina commedia*, in cui è Dante stesso che, terminato il suo viaggio nei regni oltremondani, racconta la propria esperienza.

2) La seconda grande categoria è quella dei Narratori che non fanno parte del mondo dei personaggi, pure voci "fuori campo": questo tipo di Narratore è detto *eterodiegetico* (in greco *héteros* = altro, diverso). In questa categoria rientra il Narratore della *Chanson de Roland* o dei romanzi cavallereschi di Chrétien de Troyes o del *Novellino*, del *Morgante* di Pulci, dell'*Orlando innamorato* di Boiardo, dell'*Orlando furioso*, della *Gerusalemme liberata*, dei *Promessi sposi*. Anche i Narratori delle novelle del *Decameron* sono eterodiegetici: essi infatti non fanno parte come personaggi del mondo narrato, non agiscono a fianco di Ciappelletto, Andreuccio, frate Cipolla; sono personaggi sì, ma ad un altro livello di racconto, quello di primo grado della "cornice".

Narratore onnisciente; Narratore attendibile

Tutti i Narratori citati (sia omodiegetici che eterodiegetici) appartengono alla categoria dei narratori *onniscienti*: vale a dire che essi possono conoscere tutto della materia narrata, i pensieri più segreti dei personaggi (ad esempio ciò che prova Andreuccio da Perugia mentre si trova chiuso nella tomba dell'arcivescovo), gli avvenimenti presenti, passati, futuri. È evidentemente una *convenzione narrativa*, in quanto un essere umano non potrebbe secondo verisimiglianza leggere nel pensiero, o conoscere il futuro. Questa convenzione dell'onniscienza del Narratore, che viene come ad assumere il "punto di vista di Dio", che sa tutto, durerà molto a lungo, e conoscerà ancora una piena stagione nel grande romanzo dell'Ottocento, e oltre.

Il Narratore onnisciente è di norma un Narratore *attendibile*, che, sempre per convenzione, è fonte per definizione della verità: ciò che afferma non è mai contraddetto o smentito da altri elementi del testo. Questa convenzione sarà poi rotta da romanzieri dell'Otto e Novecento, che affideranno talora i loro racconti a Narratori inattendibili, che forniscono ai lettori informazioni patentemente distorte, inesatte, deformate. Un bell'esempio può essere costituito dai *Malavoglia* di Verga, dove il Narratore, che coincide col livello di coscienza di un mondo popolare e primitivo, spesso deforma i fatti e viene smentito dall'evidenza oggettiva dei fatti stessi: quando la *Prowidenza* è in mare durante la tempesta, attribuisce l'angoscia di padron Ntoni al carico di lupini in pericolo, e solo in via subordinata al rischio che corre la vita del figlio Bastianazzo, stravolgendo così i sentimenti autentici del vecchio, secondo una logica ispirata solo all'interesse economico.

I Narratori onniscienti hanno poi in genere un'altra caratteristica saliente: intervengono spesso nel racconto con considerazioni generali, commenti, giudizi sull'operato dei personaggi. Ad esempio quando Andreuccio da Perugia si reca dalla siciliana convinto d'aver fatto colpo sulla donna, il Narratore commenta: «Quasi altro bel giovane che egli non si trovasse allora in Napoli»; così nella novella di frate Cipolla il Narratore definisce seccamente «stolta moltitudine» la schiera di contadini che si fa segnare coi carboni dal frate imbroglione. Anche nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto la voce narrante interviene spesso con i suoi commenti, e lo stesso avviene nei *Promessi sposi*.

2.2. Prospettiva o punto di vista

Oltre che «chi parla?» è indispensabile chiedersi: «chi vede?», o meglio: «di chi è la prospettiva che orientala narrazione?», Non è detto infatti che tale prospettiva sia necessariamente quella del Narratore: in molti casi, i fatti dell'intreccio sono visti *attraverso gli occhi di un personaggio*, anche se non è quel personaggio a raccontare, ma la voce narrante resta quella del Narratore. Si veda ad esempio il primo arrivo di Renzo a Milano, durante i tumulti (*I promessi sposi*, capitolo XI): Renzo, ignaro di ciò che è avvenuto in città, non capisce perché farina e pani siano sparsi a terra, anzi, in un primo momento non riesce neppure a riconoscerli, scambiandoli per neve e ciottoli. Chi *parla* in questa sequenza è sempre il Narratore, ma chi *vede* è Renzo: la scena è filtrata attraverso la sua

prospettiva di montanaro sprovveduto e stupefatto. Il Narratore riproduce il suo modo di vedere soggettivo e i limiti della sua conoscenza, e non interviene (per il momento) a spiegare ciò che Renzo non capisce: avviene pertanto una temporanea limitazione dell'onniscienza. Questo procedimento è definito *focalizzazione interna*, in quanto il centro focale da cui sono visti i fatti narrati è collocato nel personaggio.

Nella narrazione vi sono dunque due *prospettive* possibili: quella *del Narratore* e quella *dei personaggi*. In genere esse si alternano, ma, a seconda dei tipi di racconto, tende a prevalere l'una o l'altra. Vi può essere dunque un racconto prevalentemente *focalizzato sul Narratore*, nel quale la prospettiva da cui sono visti i fatti è di norma quella del Narratore (sia pur con momenti di focalizzazione interna ai personaggi): è il caso dei *Promessi sposi*, ad esempio, o dei romanzi di Balzac. Ma vi può essere un racconto a prevalente *focalizzazione sul personaggio*, in cui i fatti sono di norma presentati attraverso il punto di vista ristretto e soggettivo di uno o più attori della vicenda (sia pur con interventi della prospettiva del Narratore): è il caso di *Senilità*, in cui quasi tutto passa attraverso il punto di vista di Emilio Brentani, il protagonista.

Questo procedimento della focalizzazione interna è stato usato in tutta la gamma delle sue possibilità dalla narrativa moderna, dal secondo Ottocento in avanti; ma se ne possono trovare embrioni già anche nella letteratura medievale, specie in Boccaccio. Ad esempio nel seguire le vicende e gli incontri notturni di Andreuccio noi cogliamo gli eventi da un punto di vista molto vicino a quello del protagonista stesso, li percepiamo quasi con i suoi occhi, come li vede lui: tant'è vero che non conosciamo in anticipo gli sviluppi delle vicende, ma li veniamo ad apprendere man mano che li vive il personaggio. Lo stesso avviene nella sequenza del naufragio nella novella di Landolfo Rufolo: il pauroso avvicinarsi della cassa, che minaccia di sommergerlo, è visto attraverso la sua prospettiva; ed anche qui noi non sappiamo quale sia il contenuto della cassa: il nostro raggio visuale coincide con quello del personaggio. La focalizzazione sul punto di vista dei personaggi crea un effetto di *sospensione* e di sorpresa: in entrambi i casi quindi il procedimento narrativo, facendo vivere *dall'interno* al lettore il meccanismo dell'imprevisto, vale a sottolineare il capriccio imprevedibile della Fortuna, che nelle due novelle è un elemento determinante dell'intreccio. Se ne può dedurre che la focalizzazione non sia un espediente gratuito ed estrinseco, ma sia perfettamente rispondente ai nuclei tematici delle novelle.

La distinzione tra *focalizzazione sul Narratore* e *focalizzazione sul personaggio* vale non solo per il racconto *eterodiegetico*, ma anche per quello *autodiegetico*, in cui a raccontare è il protagonista stesso. Ciò può sorprendere, perché si è portati a ritenere che, essendo in quel caso Narratore e personaggio la stessa persona, il racconto sia sempre a focalizzazione interna. Ma il fatto è che, a ben vedere, Narratore e personaggio non sono propriamente la stessa persona: in primo luogo hanno nel testo funzioni diverse, l'uno *vive i fatti*, l'altro *li racconta*; in secondo luogo, ed è ciò che più importa, il Narratore racconta di norma a *distanza di tempo dai fatti*: ciò significa che tra io-Narratore e io-personaggio vi è inevitabilmente una differenza psicologica e di conoscenze; l'io-Narratore, nell'atto di raccontare, ne sa *di più* dell'io-personaggio, e ciò può portarlo a giudicare in modo diverso, ad avere idee e reazioni emotive diverse. Quindi anche nel caso del racconto autodiegetico esistono due prospettive distinte, e la narrazione può passare attraverso il centro focale più ampio del Narratore o quello più ristretto del personaggio.

Un esempio eloquente può essere offerto dalla *Divina commedia*, che è un racconto autodiegetico. C'è il Dante personaggio che compie il suo viaggio, e c'è il Dante Narratore che lo racconta. La narrazione avviene quando il viaggio è finito, quindi il Dante che *narra* ha una conoscenza ben maggiore del Dante che *viveva* quella esperienza (proprio per questa acquisizione di conoscenza il viaggio oltremondano è stato effettuato). Di norma la narrazione della *Commedia* è condotta dal punto di vista del Dante Narratore; ma talora, in certi punti salienti, il campo visivo si restringe a

quello del Dante personaggio. Si vedano ad esempio gli episodi di Pier delle Vigne (*Inferno*, XIII), in cui Dante personaggio resta sbalordito dinanzi al ramo spezzato che sanguina e parla; della comparsa del mostro Gerione, che salendo dall'abisso appare come una forma indistinta e misteriosa (*Inferno*, XVI); dell'arrivo al purgatorio della navicella con le anime, su cui Dante a tutta prima non riesce a distinguere la figura dell'angelo (*Purgatorio*, II): in tutti questi casi l'ottica adottata è quella del Dante personaggio che non sa e non capisce; solo in un secondo momento il Dante Narratore fornisce le spiegazioni necessarie, e ciò determina una forte sospensione narrativa.

Autore reale e autore implicito

Per *autore reale* si intende la persona *storica* dell'autore (su cui si può essere informati dalla biografia o da documenti storici), che risulta estranea al testo narrativo, ma nel quale proietta pur sempre una propria immagine letteraria, più o meno vicina a quella dell'uomo, biologicamente determinabile. Per *autore implicito* si intende appunto l'immagine dell'autore creata attraverso la lettura dell'opera, l'idea di autore che il lettore desume dal testo. L'immagine dell'*autore reale* non coincide pertanto con quella, decisiva in sede estetica, dell'*autore implicito*. Il testo artistico, in altre parole, ha una sua indiscutibile alterità e autonomia dall'*autore reale*. Il quale è un referente sottoposto a un processo di trasformazione e ricreazione che può "deformare", almeno in parte, la "verità" biografica. E' l'effetto prismatico della fantasia artistica.

Analogamente, dalla parte del destinatario si può distinguere il *lettore reale* con la sua ideologia, i suoi valori, le sue emozioni, che l'autore non può prevedere, e il *lettore implicito*, ossia il lettore ideale che l'autore si augura e immagina.

2.3. Il tempo

Il tempo è una componente essenziale del racconto, visto che esso è una successione cronologica di eventi. Una distinzione fondamentale è quella tra tempo *della storia* e tempo *del discorso*.

Tempo della storia (TS) è il tempo in cui si svolgono i fatti raccontati nella storia. Se nel testo vi sono le necessarie indicazioni, esso si può calcolare in ore, giorni, anni. Ad esempio la vicenda dei *Promessi sposi* occupa circa due anni, dal novembre 1628 all'agosto 1630 (sino al ritrovamento di Lucia al lazzeretto, escludendo cioè l'epilogo, in cui le indicazioni di tempo sfumano nell'indeterminato); la vicenda di Andreuccio, se si esclude il preambolo sul mercato, dura una notte, dal tramonto all'alba.

Tempo del discorso (TD) è il tempo impiegato dal discorso per raccontare la storia. Esso non è quantificabile esattamente. Non può essere misurato dal tempo empirico della lettura, che è soggettivo e variabile. È quindi un tempo fittizio, che va assunto per convenzione. Forse sarebbe più facile parlare di *spazio*, lo spazio di righe è pagine occupato dal discorso narrativo.

I rapporti tra TS e TD si possono studiare secondo tre determinazioni: ordine, durata, frequenza.

1) *Ordine*. L'ordine di successione degli eventi nel discorso può non coincidere con quello della *storia* (della *fabula* per l'esattezza: cfr. § 1.2): cioè il discorso narrativo può introdurre *prima* dei fatti che nella storia vengono dopo, o viceversa. Si tratta di *anacronie*, cioè di rotture della linearità cronologica dei fatti nell'esposizione. Abbiamo già citato l'esempio della novella di Nastagio (cfr. § 1.2); ma un esempio classico può essere l'*Eneide*: il racconto si apre *in medias res* ad un punto già avanzato dell'intreccio, con il naufragio di Enea sulle coste dell'Africa, poi l'eroe narra a Didone la caduta di Troia e le proprie peregrinazioni, dopo di che il racconto ritorna al presente con le vicende

d'amore di Enea e della regina. Questi inserimenti di avvenimenti del passato si definiscono *analessi*. Sono tali la storia delle peregrinazioni in Oriente di frate Cipolla, o il racconto della siciliana ad Andreuccio, anche se gli avvenimenti narrati sono inventati.

2) *Durata*. Elemento importante è la *velocità* del racconto, che è data dal rapporto TS / TD.

- Se $TS > TD$ la narrazione è veloce; un lungo periodo di tempo è raccontato in poche pagine, o addirittura in poche righe. Si tratta di una narrazione riassuntiva, o *sommario*. Esempi: il racconto delle vicende di Landolfo Rufolo sino al naufragio, e poi del suo ritorno in patria dopo la scoperta delle gemme; la relazione di Ghismunda e Guiscardo sino alla fatale scoperta da parte del padre.
- Se $TD = 0$ si ha l'*ellissi*, cioè si omette di raccontare porzioni più o meno ampie di tempo. Ad esempio al termine del canto III dell'*Inferno* Dante perde conoscenza, e all'inizio del IV si risveglia dall'altra parte dell'Acheronte: il passaggio del fiume infernale non è raccontato, siamo quindi in presenza di un'ellissi.
- Se $TS = TD$ si ha la *scena*, cioè la coincidenza tra ciò che avviene nella storia e il tempo impiegato a raccontarlo. Esempi: la scena che si svolge nella cattedrale tra Andreuccio e i ladri, il lungo dialogo tra Ciappelletto e il confessore, quello breve e secco tra Cavalcanti e la brigata.
- Se $TS < TD$ si ha un racconto molto lento, come una scena vista al rallentatore. Un esempio può essere la conclusione della novella di Ghismunda, in cui l'eroina indugia la propria morte con lunghissime allocuzioni al cuore dell'uomo amato ucciso dal padre.
- Se $TS = 0$ si ha la *pausa*: la storia non procede e il Narratore indugia in descrizioni o divagazioni. Le descrizioni nei *Promessi sposi* sono frequenti, mentre nella *Commedia* e nel *Decameron* sono abbastanza rare. Dante e Boccaccio prediligono la rappresentazione dinamica, in movimento, in cui il quadro è creato dai particolari inseriti via via nel fluire del racconto. Tuttavia pause descrittive se ne possono trovare: ad esempio la descrizione di Malebolge nel canto XVIII dell'*Inferno*, quella di Lucifero nel XXXIV, quella del paradiso terrestre nel XXVIII del *Purgatorio*, della rosa dei beati nel XXX del *Paradiso*; in Boccaccio i ritratti di Ciappelletto e frate Cipolla, la descrizione della stanza della siciliana o del chiassetto nella novella di Andreuccio, dello scenario dell'incontro di Cavalcanti con la brigata tra il battistero e le arche di marmo. Un esempio di pausa è anche l'inizio della novella di Cavalcanti, in cui il Narratore indugia a rievocare nostalgicamente le «belle e laudevole» usanze cortesi della Firenze di un tempo.

La velocità può mutare nel corso di un racconto: nella novella di Landolfo Rufolo la narrazione è inizialmente molto rapida, poi rallenta, dando origine ad una scena quando Landolfo naufrago cerca di respingere la cassa, infine si fa di nuovo rapida e riassuntiva nella parte finale, col ritorno in patria dell'eroe.

3) *Frequenza*. - Per questo aspetto si possono indicare quattro tipi di racconto:

- Raccontare una volta quanto è avvenuto una volta (racconto *singolativo*). Esempio: Andreuccio cade nel chiassetto, Guido Cavalcanti incontra la brigata di messer Betto.
- Raccontare n volte ciò che è avvenuto n volte, (racconto *singolativo anaforico*). Esempio: gli incontri di Dante con le anime che si meravigliano che egli sia vivo.
- Raccontare n volte quanto è avvenuto una volta (racconto *ripetitivo*). Esempio: nella *Commedia* Dante ripete più volte, a vari personaggi, come Virgilio sia venuto a salvarlo per invito di Beatrice.
- Raccontare una volta sola quanto è avvenuto n volte (racconto *iterativo*). Esempio: nella

novella di Cisti, messer Geri Spina passa più volte con gli ambasciatori del papa dinanzi alla bottega del fornaio, ma il fatto viene raccontato una volta sola; così gli incontri amorosi di Ghismunda e Guiscardo.

Il *tempo* narrativo è strettamente in funzione della voce: infatti ordine, velocità, frequenza dipendono dalle scelte del Narratore; è lui che decide se narrare prima o dopo un certo evento, se raccontarlo sommariamente o indugiando in una scena, se raccontare una o più volte un fatto.

Bibliografia

Per queste schematiche indicazioni ci siamo valse particolarmente di:

AA.VV., *L'analisi del racconto*, trad. it., Bompiani, Milano 1969 (1966) (contiene saggi di R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremond, U. Eco, F. Gritti, V. Morin, Ch. Metz, T. Todorov, G. Genette); ■ C. SEGRE, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974; ■ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it., Einaudi, Torino 1976; • S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it., Pratiche, Parma 1981; ■ G. GENETTE, *Nuovo discorso del rac-*

conto, trad. it., Einaudi Torini, 1987.

Soprattutto rispetto ai testi di Genette, abbiamo introdotto sostanziali modificazioni concettuali: per questo rimandiamo a G. BALDI, "*Narratologia della storia*" e "*narratologia del discorso*" in «*Lettree italiane*», 1, 1988.

Su questi argomenti sono molto utili anche lavori divulgativi come: A. MARCHESE, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano 1983; ■ H. GROSSER, *Narrativa*, Principato, Milano 1985; ■ G. PRINCE, *Dizionario di narratologia*, Sansoni, Firenze 1990.