

al tempo stesso perseguono uno scopo. Assumerne consapevolezza non significa violare l'autonomia del testo, bensì realizzarlo in quanto oggetto d'esperienza.

41. Tempo

In nessun genere del discorso la categoria del tempo è così centrale come nella narrazione. La cosa è del tutto ovvia, ma spiega se non altro perché la trattazione del tempo nel racconto presenta una tipologia altamente raffinata e complessa, che qui possiamo solo schematizzare.

Distingueremo anzitutto il tempo della storia, quello in cui si suppone avvengano le vicende raccontate, e un tempo del discorso, quello in cui la voce narrante ci viene riferendo gli eventi e in cui, di norma, ha luogo l'atto dell'ascolto o della lettura. Il rapporto tra questi due tempi determina una serie di variazioni, sia per quanto riguarda l'ordine, sia per quanto riguarda la durata.

La successione degli eventi nella storia, così come noi la ricostruiamo mentalmente, seguirà l'ordine lineare del prima e del dopo. In un intreccio elementare del tipo « 1. Il re morì, 2. e la regina morì di dolore », la successione è rispettata dal discorso. Noi, vale a dire, veniamo a conoscenza degli eventi nello stesso ordine in cui si sono verificati. Se invece il discorso avesse la forma « 2. La regina morì di dolore, 1. poiché il re era morto », ci troveremmo di fronte a uno sfasamento, o anacronia, tra l'ordine dei fatti e l'ordine in cui ci sono riferiti.

Come vedremo [§ 43], è questo uno degli aspetti su cui si fonda la distinzione tra fabula e intreccio. Nel frattempo, seguendo Genette (1972), distingueremo la retrospezione (analessi), che a partire dall'avvenimento narrato ci informa intorno a ciò che lo precede, dall'anticipazione (prolessi), che ci informa sul futuro; e inoltre la portata dell'anacronia (l'intervallo di tempo che separa i due avvenimenti, più o meno contigui o lontani) dalla sua ampiezza o estensione. Tralasciando ulteriori specificazioni, segnaleremo solo un'altra possibilità, l'acronia: dove la successione nel discorso è basata non sulla relazione cronologica, bensì su altri tipi di associazione, spaziale, tematica, logica, ecc. I primi capitoli della *Coscienza di Zeno*, ad esempio, si avvicinano a questo modo d'intreccio.

Un secondo tipo di relazioni riguarda, come si è detto, la durata. Quando Manzoni ci racconta in una pagina la vita di don Abbondio anteriore all'incontro con i bravi, parleremo di riassunto (in questo caso retrospettivo). Ma il riassunto può anche essere progressivo, nonché ridursi a una brevissima sintesi, del tipo « Nulla in quei

giorni venne a turbare la loro felicità », fino a scomparire del tutto: avremo allora un'ellissi, dove il tempo della storia procede per una durata più o meno lunga, mentre il tempo del discorso è nullo (l'ellissi potrà cadere fra la conclusione di un episodio e l'inizio del successivo, ovvero all'interno di un episodio, con un effetto di suspense).

Tipicamente, il tempo della storia e il tempo del discorso coincidono nel dialogo: in questo caso parleremo di scena. L'intero episodio di padre Cristoforo alla tavola di don Rodrigo è appunto una scena. Ma la stessa coincidenza si ha nel monologo interiore [§ 45], e in entrambi i casi, ovviamente, è possibile che vengano riferiti eventi del passato relativo, riproducendo in questo "discorso dentro il discorso" gli stessi rapporti che stiamo descrivendo.

Si vedano ad esempio la pagine finali dell'*Ulisse*, dove Joyce cede la parola a Molly Bloom: « Sì perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chieder la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo *City Arms* quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il pascià per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'essere nelle sue grazie e lei non ci lasciò un baiococ tutte messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci prima Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e le scollature che nessuno avrebbe voluto vedere addosso a lei si capisce » (983). Naturalmente, la verbalizzazione del pensiero richiede in realtà un tempo assai maggiore di quello impiegato dal pensiero stesso: la loro è un coincidenza immaginaria, che appartiene all'ordine della finzione e si fonda, in ultima analisi, sulla disponibilità del lettore a collaborare mentalmente all'illusione.

Avremo invece un'estensione quando il tempo del discorso ha una durata maggiore del corrispondente segmento di storia. Ciò accade in genere quando il narratore riferisce e analizza pensieri, intuizioni, sensazioni dei personaggi; e il tempo della storia può essere nullo, mentre il discorso procede più o meno a lungo commentando, spiegando o descrivendo: in questo caso parleremo di pausa.

Un esempio classico, di una pagina interamente costruita sull'alternanza di estensioni e di pause, è questa epifania del ricordo di Proust: « Ed ecco, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla previsione d'un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè, in cui avevo inzuppato un pezzetto di 'maddalena'. Ma, nel momento stesso che quel sorso misto a briciole di focaccia toccò il mio palato, trasalii, attento a quanto avveniva in me di straordinario. Un piacere delizioso m'aveva invaso, isolato, senza nozione della sua causa. M'aveva subito reso indifferenti le vicissitudini della vita, le sue calamità inof-

fensive, la sua brevità illusoria, nel modo stesso che agisce l'amore, colmandomi d'un'essenza preziosa: o meglio quest'essenza non era in me, era me stesso [...]. E ad un tratto il ricordo m'è apparso. Quel sapore era quello del pezzetto di 'maddalena' che la domenica mattina a Cambray (giacché quel giorno non uscivo prima della messa), quando andavo a salutarla nella sua camera, la zia Léonie mi offriva dopo averlo bagnato nel suo infuso di tè o di tiglio. La vista della focaccia, prima d'assaggiarla, non m'aveva ricordato niente; forse perché, avendone viste spesso, senza mangiarle, sui vassoi dei pasticceri, la loro immagine aveva lasciato quei giorni di Cambray per unirsi ad altri giorni più recenti; forse perché di quei ricordi così a lungo abbandonati fuori della memoria, niente sopravviveva, tutto s'era disgregato; le forme — anche quella della conchiglietta di pasta, così grassamente sensuale sotto la sua veste a pieghe severe e devota — erano abolite, o, sonnacchiose, avevano perduto la forza d'espansione che avrebbe loro permesso di raggiungere la coscienza. Ma, quando niente sussiste d'un passato antico, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, solo, più tenui ma più vividi, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo» (*La strada di Swann*, parte I, cap. 1). Va precisato, s'intende, che qui il discorso rievoca un atto di ricordo: e questo, a sua volta, rievoca in forma sintetica il suo relativo passato.

Per lo più, il tempo del discorso è anche, nella finzione narrativa, il tempo dell'ascolto o della lettura. L' "adesso" del narratore in « Adesso vi racconterò che cosa succede a Carlo » è anche l' "adesso" del suo destinatario. Ma non sempre è così: in una narrazione dialettica o epistolare il tempo del narratore è situato non nel presente, bensì nel passato di chi legge; ed è un tempo che scorre sensibilmente, esso stesso oggetto di rappresentazione.

Un ultimo rapporto possibile fra il tempo del discorso e il tempo della storia, oltre all'ordine e la durata, è la frequenza, che Chatman (1978: 80) così sintetizza distinguendo i tipi: « 1. singolativo, una singola rappresentazione discorsiva di un singolo momento della storia, come in "ieri mi sono coricato presto", 2. singolativo-multiplo, diverse rappresentazioni, ciascuna delle quali corrisponde a un diverso momento della storia, come in "lunedì mi sono coricato presto, martedì mi sono coricato presto, mercoledì mi sono coricato presto" ecc.; 3. ripetitivo, molte rappresentazioni discorsive dello stesso momento della storia, come in "ieri mi sono coricato presto, ieri mi sono coricato presto, ieri mi sono coricato presto" ecc.; 4. iterativo, una singola rappresentazione discorsiva di molti momenti della storia, come in "tutti i giorni della settimana mi sono coricato presto" ». Alla frequenza sono connessi particolari effetti, come ad esempio, nel terzo caso, il ritorno ossessivo su un evento o, nel secondo, il ripetersi monotono di uno stesso gesto.

Sin qui, abbiamo supposto che il tempo della storia sia comunque antecedente al tempo del discorso. Per lo più, in effetti, la storia

è collocata nel passato, e gli stessi romanzi di fantascienza usano i tempi verbali del passato, non quelli del futuro. Gli esempi di narrazioni al presente però non mancano (nel romanzo americano del Novecento o nel *nouveau roman*, ad esempio); un caso singolare è *Giovanni e le mani* di Fortini (pubblicato nel 1948 con il titolo *Agonia di Natale*): dove si alternano parti in terza persona al passato, e parti in prima persona al presente. Il mutamento dei tempi verbali si accompagna qui al mutamento del punto di vista, nonché del carattere tipografico (tondo e corsivo).

Un'interessante distinzione, per quanto concerne i tempi verbali, è proposta da Weinrich (1971): la distinzione fra tempi dello sfondo (tipicamente, l'imperfetto) e tempi del primo piano (tipicamente, il passato remoto). Questa distinzione non coincide necessariamente con quella fra stasi e azione, o continuità e discontinuità, bensì riguarda la messa a fuoco, più o meno ravvicinata, della materia: si confrontino le espressioni « Era una bella giornata di sole » e « Fu una bella giornata di sole »; nel primo caso ci disponiamo all'attesa di un evento, mentre nel secondo l'informazione ci appare in sé conclusa. A entrambi questi tempi narrativi si contrappongono poi i tempi commentativi (presente, passato prossimo, futuro), delegati alla rappresentazione degli atteggiamenti e delle considerazioni del narratore.

Resta infine da dire che, nel suo complesso, la concezione del tempo può essere molto diversa da una narrazione all'altra. Come vedremo [§ 46], l'epopea presuppone un'immagine del tempo destinata ad essere radicalmente trasformata dall'avvento del romanzo: in questo senso, la descrizione strutturale dovrà integrarsi, oltre che con l'analisi degli altri livelli del testo, con la più vasta storia delle forme e delle idee con cui l'uomo si è venuto raffigurando il suo mondo.

42. Punto di vista

Espressioni come "punto di vista" o "prospettiva" designano una terza modalità del discorso narrativo. Si tratta di espressioni metaforiche, che rimandano evidentemente alla percezione visiva, e ci ricordano appunto che gli eventi del racconto ci vengono via via rivelati così come si sono presentati nell'esperienza di qualcuno. In sostanza, quando ci occupiamo della voce ci domandiamo chi parla, quando ci occupiamo della prospettiva ci domandiamo invece chi ha visto (Genette 1972: 233).

Tradizionalmente si distinguono tre casi. Il narratore sa e dice più di quanto sappiano i suoi personaggi: è il caso del narratore onnisciente, che domina dall'alto la vicenda, ne spiega al lettore cause e connessioni, conosce l'intero sviluppo sin dall'inizio (condizione

questa condivisa anche dal lettore quando oggetto del racconto è un mito). Nel secondo caso, il narratore sa e dice solo ciò che sa il personaggio: generalmente, in un romanzo poliziesco il punto di vista è quello del detective, e quanto accade ci viene riferito via via che il detective ne viene a conoscenza; il punto di vista può peraltro spostarsi da un personaggio all'altro, come accade sistematicamente nei romanzi di Henry James. Nel terzo caso, il narratore sa e dice meno di quello che sa il personaggio: è il racconto "comportamentista", ad esempio, di Hemingway; ma anche Watson, che narra in prima persona le avventure di Sherlock Holmes, ne sa meno del protagonista.

È chiaro che solo di rado questi tre tipi si danno in forma pura all'interno di una narrazione. Nessuna sorpresa sarebbe possibile, ad esempio, se un narratore onnisciente non celasse qualcosa ai suoi lettori, rivelandogli la notizia o l'evento decisivo solo al momento opportuno (si pensi agli intrecci fondati sull'agnizione finale). E basterebbe confrontare una narrazione epica, come quella omerica, con una pagina qualsiasi dei *Promessi sposi* per vedere come lo stesso Manzoni alterni costantemente l'onniscienza con l'adozione della prospettiva ristretta. Ma soprattutto la problematica del punto di vista si complica nel momento in cui la poniamo in correlazione con gli altri aspetti dell'opera.

Si supponga che il narratore ci abbia presentato un personaggio, seduto in una stanza, e continui: (1) « Entrò Maria, sua moglie »; (2) « Entrò Maria, ed egli sollevò la testa dal libro »; (3) « Maria entrò, e sorrise dentro di sé ». In (1) la specificazione « sua moglie » chiama apertamente in causa un narratore esplicito e onnisciente. In (2) il narratore si limita a verbalizzare gli eventi, qui solo esterni, e il punto di vista rimane quello del personaggio. In (3) il punto di vista si sposta dal primo personaggio al secondo. Seguendo Uspenskij (1970: 18), già il semplice « Entrò Maria », in contrapposizione a « Maria entrò », sarebbe sufficiente a determinare il punto di vista: come lettori noi non sappiamo chi sia Maria, e la prospettiva in cui l'evento ci viene presentato non può che essere quella del personaggio che percepisce, di suo marito. In termini di sintassi funzionale si potrebbe dire che qui il *tema* (o base: ciò che viene "dato") è « entrò », che funziona come soggetto logico della frase (l'attenzione del personaggio è distratta dall'ingresso di qualcuno nella stanza), mentre il *rema* (la nuova informazione) è « Maria », che funziona come il predicato logico della frase (il personaggio si rende conto che questo qualcuno è Maria). In « Maria entrò », al contrario, tema è « Maria », mentre la nuova informazione risiede in « entrò ». Nel suo insieme,

l'esempio mostra eloquentemente come la stessa "voce" possa farsi portatrice di punti di vista diversi.

Luogo deputato di questa interferenza è il discorso indiretto libero (il termine è in genere considerato equivalente al ted. *erlebte Rede*), ossia un discorso indiretto in cui è stato soppresso il *verbum dicendi* o *cogitandi*. Si consideri questo classico esempio verghiano: « Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra, al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio, un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello; onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria. Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi » (*I Malavoglia*, cap. 1). L'ultima frase (con cui, tra l'altro, inizia il capoverso) è appunto un discorso indiretto libero, e sostituisce la forma normale « Padron 'Ntoni diceva che invece... », o simile. Come è noto, l'intera narrazione dei *Malavoglia* è condotta, grazie all'uso sistematico dell'indiretto libero, attraverso la mediazione non solo dell'uno o dell'altro personaggio, ma più in generale di un « coro di parlanti popolari semi-reale » che è la stessa « anima folclorica del villaggio », secondo la definizione di Spitzer (1956): « Il Verga ci immerge dal principio nell'atmosfera locale, e ci dà l'illusione di esser presenti al parlare di un ente collettivo, di un 'coro': "Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza" è una similitudine che riflette il paese (e il pensiero) locale (invece di un oggettivo "come la sabbia del mare") e "Adesso a Trezza non rimanevano che i *Malavoglia* di Padron 'Ntoni" è una trascrizione in *erlebte Rede* di un parlato "adesso... rimangono" » (ivi: 304).

Lo stesso Spitzer pone in rilievo un'altra forma d'interferenza: « le tracce del parlato delle figure nei discorsi indiretti » (ivi: 311). Nel primo esempio dato qui sopra, quando Verga riporta in normale discorso indiretto le affermazioni di don Silvestro, « Franceschello » è termine che appartiene alla sfera linguistica del segretario, non dell'autore. Si aggiunga che, per converso, la parola di quest'ultimo non può non interferire a sua volta nel discorso *diretto* dei personaggi (i quali, dopotutto, non parlano qui in siciliano come farebbero nella realtà). Questo alternarsi di voci e di punti di vista è ovviamente un fenomeno saliente in ogni narrazione; si veda questo passo del Manzoni: « Non far caso dell'intimazione ribalda, né delle minacce, e fare il matrimonio, era un partito, che non volle neppure mettere in deliberazione. Confidare a Renzo l'occorrente, e cercar con lui qualche mezzo... Dio liberi! "Non si lasci scappar parola... altrimenti... *ehm!*" aveva detto un di que' bravi; e, al sentir rimbombare quell'*ehm!* nella mente, don Abbondio, non che pensare a trasgredire una tal legge, si pentiva anche dell'aver ciarlato con Perpetua. Fuggire? Dove? E poi! Quant'impicci, e quanti conti da rendere! A ogni partito che rifiutava, il pover'uomo si rivoltava nel letto. Quello che, per ogni verso, gli parve il meglio o il men male, fu di guadagnar tempo, menando Renzo per le lunghe. Si rammentò a proposito, che mancavan pochi giorni al tempo proibito per le nozze; — e se posso tenere a bada, per questi pochi giorni, quel ragazzone, ho poi due mesi di respiro; e, in due mesi, può nascer di gran cose — [...] Fermato così un poco l'animo a una deliberazione, poté finalmente chiuder occhio: ma che sonno! che sogni!

Bravi, don Rodrigo, Renzo, viottole, rupi, fughe, inseguimenti, grida, schioppettate » (*I promessi sposi*, cap. 11).

Tale intreccio di voci e di punti di vista tende a semplificarsi a misura che il narratore si distanzia dai suoi personaggi, nello spazio e nel tempo. Proprio gli esempi citati, tuttavia, indicano anche la necessità di spostare il discorso. "Punto di vista" può infatti riferirsi non solo alla prospettiva del narratore (e dei personaggi), ma anche a quella dell'autore: inoltre può riferirsi non solo alla prospettiva, ma anche al sistema di valori dell'uno come dell'altro. Se il "narratore" dei *Malavoglia*, immerso in questo « coro di parlanti popolari semi-reale » è vicino nel tempo e nello spazio ai personaggi del romanzo e al loro sistema di valori, ciò non implica però che lo sia anche l'autore: in ogni caso la mediazione è tutt'altro che semplice. Generalmente è una doppia distanza quella che dobbiamo misurare, come quando leggiamo: « Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone » (Verga, *Rosso Malpelo*). Anche qui l'affermazione è attribuita a un "coro" anonimo, la cui visione del mondo Rosso condivide perfettamente (« A che giova? Sono *Malpelo* »): tanto perfettamente, da interiorizzare il proprio ruolo di vittima. Ma con ogni evidenza si tratta di un'antifrasi e l'intenzione dell'autore è del tutto diversa. La pretesa cattiveria di Rosso si manifesta, nel corso del racconto, come autenticità affettiva, fedeltà a quei valori che la vita associata conculca in nome di una legge di sopraffazione reciproca. Quanto più Rosso fa proprio, nella sua coscienza riflessa, il punto di vista della comunità che lo circonda, tanto più si fa intenso il conflitto che lo oppone ad essa: e quanto più l'autore si distanzia dal narratore, tanto più si riconosce solidale con il personaggio.

Ogni narrazione si presenta, sotto questa luce, come un campo di tensioni. L'interferenza tra i diversi punti di vista, prospettive o valori, è un elemento dinamico del racconto non meno dell'intrigo o dell'avventura. Né sempre l'autore riesce a subordinare interamente al proprio il punto di vista dei personaggi. Certo, ogni discorso è pervaso dalla sua presenza, dai suoi atteggiamenti e dai suoi presupposti; e il modo stesso d'introdurre i personaggi tradisce un giudizio di qualche genere, anche se non sempre in forma così esplicita come in questi appellativi usati dalla stampa parigina per descrivere l'arrivo di Napoleone in Francia durante i Cento giorni: « Il mostro corso è sbarcato nel Golfo di Juan », « Il cannibale avanza in direzione di Grasse »,

« L'usurpatore è entrato in Grenoble », « Bonaparte ha occupato Lione », « Napoleone si avvicina a Fontainebleau », « Sua Maestà Imperiale è atteso oggi nella sua fedele Parigi » (Uspenskij 1970: 21-2). Ma per quanto una scala di questo genere sia per lo più riconoscibile solo in trasparenza, attenuata e filtrata dall'ironia o dall'impersonalità, è vero anche che i personaggi, una volta ricevuta una propria autonomia nel mondo della finzione, non sono più riducibili in modo immediato all'ideologia dello scrittore. Secondo Bachtin, al contrario, è tipico del romanzo proprio quel carattere « polifonico », « dialogico », « plurilinguistico », che trova la sua epifania in Dostoevskij, nella sua rinuncia a ricondurre gli universi interiori dei suoi personaggi nell'alveo di un'unica Weltanschauung (Bachtin 1929; 1934-35). In ogni caso, la parola degli uni e degli altri, la prospettiva del narratore e dell'autore e, più in là ancora, dello scrittore, si trovano sempre a convivere, a confrontarsi e a riflettersi reciprocamente nella pagina.

Un'ultima considerazione riguarda, infine, il lettore: il quale, nel momento stesso in cui esegue le "mosse" previste dal patto narrativo e si fa complice dell'autore cooperando con lui a costruire il mondo del racconto, si fa anche portatore di un proprio punto di vista, giudica secondo le proprie attese, accetta o non accetta di porre in discussione i propri valori. Ma su questo tema sarà bene tornare a tempo debito [§§ 45, 48].

BIBLIOGRAFIA. In una prospettiva narratologica, si segnalano in particolare, per tutti i temi affrontati in questa sezione, le analisi di Genette (1972) e il volume di Chatman (1978). Sul punto di vista, una trattazione sistematica è quella di Uspenskij (1970), che integra anche prospettive di tipo non strutturale.

L'analisi del racconto

43. Fabula e intreccio

Risale ai formalisti russi la distinzione, fondamentale nell'analisi del racconto, tra *fabula* e *intreccio*. Con *fabula* si intendono gli elementi costitutivi del racconto, vale a dire i materiali di base per la costruzione dell'*intreccio*; l'*intreccio* è invece l'arrangiamento, nel testo, degli elementi della *fabula*. In sostanza, la *fabula* consiste nella serie degli eventi considerata cronologicamente e secondo nessi causali, mentre nell'*intreccio* il contenuto non segue necessariamente una logica causale-temporale, che è anzi eccezionale nei testi narrativi di ogni epoca e tradizione letteraria.

Si prenda per esempio l'*Odissea*. Il poema comincia quando sono trascorsi già dieci anni dalla caduta di Troia e Ulisse è prigioniero di Calipso. Gli eventi che precedono vengono narrati gradualmente e anch'essi non sempre nella loro successione naturale: basti pensare che gli episodi centrali della peregrinazione di Ulisse (Polifemo, Circe, il viaggio nell'Oltretomba, le Sirene, ecc.) sono raccontati dallo stesso eroe alla corte di Alcino; mentre gli avvenimenti immediatamente successivi alla presa di Troia sono rievocati, separatamente, da Nestore e da Menelao su richiesta di Telemaco, partito sulle tracce del padre. Come si vede, l'ordine reale degli eventi è stato come sovvertito e confuso nel poema: in luogo del loro dipanarsi lineare, si ha, come si dice ricorrendo a metafore derivate dall'arte tessile, un "intreccio" o una "trama" o un "ordito".

In generi particolari, l'*intreccio* stesso deve rispondere a precise regole: si pensi ad esempio al romanzo giallo, in cui l'evento iniziale (il delitto) viene ricostruito in tutti i suoi dettagli solo alla fine. Anche quando l'azione del racconto si svolge senza interruzioni o salti temporali, un buon numero di informazioni che si riferiscono a eventi precedenti vengono comunicate al lettore nel corso del racconto, e di solito non nel loro ordine logico. Tra i procedimenti più diffusi di incastro del passato nel presente narrativo c'è la tecnica che, con termine cinematografico, si chiama *flashback*: è lo stesso personaggio che ricorda, o che racconta, vicende passate; una sorta di *flashback* può essere infatti considerato il lungo racconto di Ulisse a Alcino, e lo stesso procedimento sarà poi ripreso da Virgilio, che nell'*Eneide* affida alle parole dell'eroe, nel II e nel III libro, la rievocazione degli eventi successivi alla caduta di Troia. Ma può anche essere l'autore stesso ad aprire una digressione e a informarci degli antefatti o

dei precedenti di un personaggio: si pensi, nei *Promessi sposi*, alla storia della monaca di Monza, un vero romanzo nel romanzo.

L'*intreccio*, del resto, può essere ricondotto al più generale fenomeno dello sfasamento, in letteratura, tra unità formali e unità di contenuto. L'esempio più evidente di questo fenomeno è quello della spezzatura [§ 27]: se un verso non termina con una pausa di senso, si ha una forma di tensione tra l'unità metrica e l'unità linguistica (considerata nei suoi significanti e nei suoi significati). Questa mancata coincidenza non riguarda solo il discorso versificato, ma più o meno tutte le divisioni dei testi letterari, come i libri di un poema o i capitoli di un romanzo, che molto spesso si continuano l'uno nell'altro dal punto di vista dei contenuti, mentre la divisione, come appunto la fine di un libro o di un capitolo, cade all'interno di un'unità di contenuto. L'*intreccio*, rispetto alla *fabula*, rappresenta qualcosa di simile, anche se i "tagli" non dipendono qui da partizioni fisse: il materiale narrativo di base viene frammentato e riorganizzato, nel testo, come in un intarsio. In questo senso, l'*intreccio* va inteso come l'arrangiamento "formale" del contenuto della *fabula*.

La distinzione tra *fabula* e *intreccio*, dopo i formalisti russi, è stata riproposta dai principali indirizzi della narratologia, anche se spesso con variazioni terminologiche più o meno significative. Di recente, Segre (1974: 3-77) ha suggerito di sostituire a questa coppia oppositiva una quadripartizione: 1) discorso, 2) intreccio, 3) *fabula*, 4) modello narrativo. Il discorso è il testo narrativo colto nel suo aspetto significante: lessico, stilemi, costruzioni sintattiche, ecc., che nel processo della lettura il lettore « deposita nei casellari della memoria formale » (ivi: 18); questi elementi sono importanti perché costituiscono il tessuto unitario di base su cui prendono rilievo gli elementi del contenuto, quali si trovano sistemati in maniera non lineare nell'*intreccio* e quali sono ricostruibili in maniera lineare nella *fabula*. Ora, il modello narrativo consiste in un livello ulteriore di astrazione, è cioè « la forma più generale in cui un racconto può essere esposto mantenendo l'ordine e la natura delle sue connessioni » (ivi: 15). L'episodio dantesco dell'ultimo viaggio di Ulisse (*If* xxvi), ad esempio, è stato analizzato da Avalle (1975: 41-2) in quattro funzioni: « I) L'eroe decide di partire per l'inchiesta pericolosa (allontanamento). II) L'eroe comunica questa sua decisione ai compagni con un discorso nel quale elenca i motivi che lo spingono all'alta impresa (allocuzione). III) L'eroe e i compagni oltrepassano la frontiera del 'paese sconosciuto' che dai particolari che seguono risulta essere il paese 'da cui nessuno torna vivo' (infrazione) [...]. IV) L'eroe e i suoi

compagni muoiono in seguito alla loro temeraria impresa (punizione) ». Qui la parafrasi espone la fabula, mentre « allontanamento », « allocuzione », « infrazione » e « punizione » costituiscono il modello narrativo.

L'importanza delle nozioni di fabula e di modello narrativo risiede nel fatto che esse permettono, a due livelli distinti, la comparazione di testi la cui affinità è spesso oscurata da elementi collaterali e dall'organizzazione stessa degli intrecci. E a finalità sostanzialmente comparative mirava anche l'analisi morfologica delle fiabe condotta da Propp [§ 29], nonché uno dei primi esperimenti di narratologia, quello tentato da Bédier nel 1893 sul corpus dei *fabliaux*. Così intesa, l'analisi narratologica rappresenta certamente un importante strumento nello studio letterario, a condizione tuttavia che essa non venga praticata come fine a se stessa, perché è evidente che nel procedimento di astrazione operato dal critico è proprio il testo, nella sua individualità, che scompare, per lasciare di sé solo resti scheletrici. Di qui la necessità di un continuo confronto dei "livelli", a cominciare da quello del discorso: la comparazione e la stessa tipologia devono insomma servire a mettere a fuoco quanto i singoli testi hanno di specifico e di caratteristico, non certo ad annullare tutte le differenze sul piano degli elementi in comune.

44. Tipologie del personaggio

Homo Fictus è il termine con cui Forster (1927) denomina quella caratteristica specie antropologica che è costituita dalla popolazione che abita e vive i romanzi e i racconti in generale. A differenza di *Homo Sapiens*, *Homo Fictus* sembra meno afferrabile: « È prodotto dal cervello di centinaia di differenti romanzieri, che hanno metodi di gestazione contrastanti, talché sul suo conto non è il caso di generalizzare. Ma qualche cosetta però possiamo dirne. Di solito egli nasce tra le quinte, ma è capace di morire in scena: ha necessità di poco cibo e di poco sonno; i rapporti umani lo occupano senza tregua. E — ecco la cosa più importante — sul conto suo possiamo saperne più che sul conto di qualsiasi altro essere umano, inquantoché il suo creatore e il suo biografo fanno una persona sola » (Forster 1927: 79-80).

La vita di *Homo Sapiens* è modellata da cinque grandi « fatti principali »: nascita, cibo, sonno, amore, morte. Ma il popolo della narrativa vive questi fatti in modi assai diversi dai nostri. Anzitutto, i personaggi « vengono al mondo più come pacchi postali che come esseri umani. Di solito, quando un

neonato arriva in un romanzo, ha l'aria d'esser stato impostato e "consegnato al destinatario": uno dei personaggi più anziani si reca a ritirarlo e lo mostra al lettore, dopo di che generalmente lo si mette in ghiacciaia fino a che non sia capace di parlare e di partecipare in qualche modo all'azione » (Forster 1927: 75). La morte, al contrario, è uno dei cavalli di battaglia per il romanziere. « Le porte di quel buio gli stanno aperte dinanzi ed egli può persino accompagnare i suoi personaggi oltre la soglia » (ivi: 76). Il cibo non è altro che un fatto mondano, « una maniera per riunire i personaggi, i quali però di rado ne hanno fisiologicamente necessità, di rado lo gustano, né lo digeriscono mai tranne che non sia loro specificamente richiesto ». Quanto al sonno, « anch'esso viene sbrigato in quattro e quattr'otto. Non il minimo tentativo di analizzare l'oblio o il concreto mondo del sogno. I sogni dei romanzi sono modelli di logica ovvero sono mosaici composti di piccole, dure tessere del passato o del futuro. Vi vengono introdotti con uno scopo, ma tale scopo non è la vita del personaggio globalmente presa, bensì quella porzione ch'egli trascorre in stato di veglia. Egli insomma non è mai concepito come una creatura che trascorre un terzo del suo tempo nell'oscurità » (ivi: 77). Giganteggia invece, nella sua esperienza, l'amore. « L'amore, come la morte, è congeniale al romanziere perché gli consente di terminare comodamente il suo libro. Egli può farne una condizione permanente, perché una delle illusioni relative all'amore è che esso sia eterno [...]. Qualsiasi forte emozione porta seco l'illusione della continuità; e i romanzieri ci hanno contato sopra. Di solito essi fanno terminare i loro libri con un matrimonio, né noi avremo nulla da eccepire perché prestiamo loro i nostri sogni » (ivi: 79).

Detto questo (ma occorre aggiungere al popolo della narrativa un seguito non trascurabile di animali, antropomorfizzati o meno), è chiaro che il punto cruciale di differenza tra *Homo Fictus* e *Homo Sapiens* risiede dopotutto nel dato più ovvio: mentre il secondo ha un'esistenza ontologica irriducibile alle relazioni in cui è immerso, alle vicende che vive, al racconto che ne possiamo fare, il primo esiste solo per quel che ce ne viene raccontato, per le vicende che ci vengono riferite e per le relazioni che lo legano agli altri personaggi della storia. Come vedremo tra poco, lo statuto del personaggio è un po' più controverso di quanto non risulti da questa elementare constatazione. In ogni caso, essa sottolinea la necessità di parlare, prima ancora che del personaggio "in sé", del *sistema* dei personaggi rappresentati all'interno dell'opera.

Un'idea elementare di sistema può essere esemplificata dalla celebre definizione del melodramma data da G. B. Shaw: la storia di un tenore e di un soprano che vogliono andare a letto insieme, e di un baritono che cerca di impedirglielo. Ma naturalmente le cose non sono sempre così semplici, e vanno comunque prese più alla lontana.

Nello schema di funzioni proposto da Propp [§ 41], risultava evidente come alcune funzioni fossero connesse tra di loro in quanto

costituivano la « sfera d'azione » di un personaggio. Facendo astrazione dai tratti anagrafici, caratteriali, sociologici, ecc., del personaggio stesso quale concretamente ci viene incontro da un racconto, e limitandoci a considerare tali sfere d'azione, potremo allora individuare alcuni « soggetti » costanti, più o meno presenti in ogni narrazione. Secondo Greimas (1973), conviene usare in proposito il termine « attante »; il modello che ne risulta sarebbe strutturato in tre coppie di attanti:

1. Un *soggetto* desidera un *oggetto*;
2. Un *destinatore* ha destinato l'oggetto a un *destinatario*;
3. Il soggetto è coadiuvato da *aiutanti* e ostacolato da *oppositori*.

Questo modello attanziale, implicito in qualsiasi racconto, s'incarna poi in attori che possono, eventualmente, cumulare più ruoli (spesso il destinatore coincide con il soggetto); ovvero lo stesso ruolo può sdoppiarsi in più attori. I diversi ruoli, infine, possono anche essere assunti, anziché da esseri animati, da entità astratte: destinatore può essere la Provvidenza, oppositore la Società o la Morale, oggetto la Felicità. È evidente che uno schema così generale può essere poi riconosciuto in molti modi diversi all'interno di uno stesso racconto: fino a che punto Lucia, nei *Promessi sposi*, è un « oggetto »? Analogamente il Cardinal Federigo è certo un aiutante, ma per certi aspetti assume anche il ruolo del destinatore in alcune sequenze del romanzo; e così via. E va da sé che in molti racconti le mediazioni tra lo schema e le sue manifestazioni sono talmente complesse, che riconoscere tali ruoli ci consente tutt'al più di identificare un sostrato tra il mitico e l'archetipo, interessante più in chiave antropologica che non propriamente critica.

Il significato dell'opera comincia a dischiudersi, vale a dire, non tanto dalla presenza di un modello quanto dalla qualità delle trasformazioni. Resta in ogni caso l'esigenza di ricondurre sì i personaggi a un sistema, tenendo conto però anche delle vicende specifiche a cui vanno incontro nel singolo racconto; uno schema di questo tipo, ad esempio, è quello proposto da Fido (1974: 345) per *I promessi sposi*, che si riproduce alla pagina seguente.

Ogni testo narrativo finisce, dunque, per aver bisogno di un proprio « sistema », che tenga conto anche di quei « ruoli » più tradizionali che vanno sotto il nome di protagonista, eroe, ecc., nonché della prospettiva [§ 42] in cui il racconto viene condotto. Via via, entrano così in gioco le modalità di presentazione del personaggio, la sua visione del mondo, la sua psicologia.

Una classificazione che assume forma appunto dalle modalità di rappresentazione concretamente esperite nel testo è proposta ancora da Forster (1927: 94-106). Un primo tipo è quello dei personaggi « disegnati » o « piatti ». « Nella più pura delle loro forme, essi sono costruiti attorno ad un'unica idea o qualità; mentre se è presente in essi più d'un fattore, allora ha inizio quella curvatura che porta al modellato. Il personaggio davvero piatto, limitato alla sua definizione lineare, può essere espresso con una sola frase, come: "Non abbandonerò mai il signor Micawber". Vedete la signora Micawber: dice che non abbandonerà mai il signor Micawber; difatti non lo abbandona, ed eccola lì ». Un personaggio inizialmente piatto, come il sarto dei *Promessi sposi* (caratterizzato dal suo ingenuo orgoglio di "letterato"), rivela poi almeno un altro tratto, quello di commosso interprete di una fattiva carità cristiana. In ogni caso, non bisogna credere che i personaggi piatti siano artisticamente inferiori. « Un grande vantaggio del personaggio senza rilievo è che lo si riconosce subito: ogni volta che entra in scena lo identifica l'occhio emotivo del lettore [...]. Nei romanzi russi, dove di tipi simili ne capitano così di rado, riuscirebbe decisamente di grande aiuto. È comodo, per un autore, poter vibrare un colpo improvviso con tutta la sua forza, e i personaggi piatti gli riescono proprio utili, inquantoché non occorre mai tornare a introdurli, non scappano mai, non hanno bisogno d'esser tenuti d'occhio, e sono essi stessi a determinare la propria atmosfera: piccoli dischi luminosi di misura prestabilita, spinti qua e là come gettoni in mezzo al vuoto o tra le stelle; molto soddisfacenti davvero ».

I personaggi « modellati », o « a tutto tondo », appaiono invece « disponibili per una vita più larga », anche diversa da quella che la vicenda narrata chiede loro di vivere. « La prova che un personaggio è a tutto tondo consiste nella sua capacità di sorprenderci in modo convincente. Se non ci sorprende mai,

egli è piatto; se non ci convince, è piatto e finge d'essere a tutto tondo. L'autentico personaggio a tutto tondo ha in sé l'elemento incalcolabile della vita: la vita nelle pagine d'un libro. E usandone ora da solo, più spesso combinandolo con l'altro tipo, il romanziere porta in fondo il proprio compito di acclimatazione e armonizza la razza umana con gli altri aspetti del proprio lavoro ».

Una classificazione del genere, naturalmente, può essere illustrata più attraverso esempi (Forster cita, per il secondo tipo, i personaggi di Tolstoj di Dostoevskij, oltre a Madame Bovary e alcuni personaggi di Proust), che non attraverso definizioni rigorose. Si aggiunga che alcuni sistemi di personaggi risultano dalla combinazione e dalla sovrapposizione di tratti distintivi ben delimitati: si pensi, poniamo, ai *Viceré* di De Roberto, dove quasi tutti gli Uzeda sembrano ricondursi a un insieme fisso di coppie oppostive (laici/ecclesiastici, maschi/femmine, primogeniti/cadetti, potere economico/potere politico, e così via). Ma i personaggi più giovani (Consalvo e Teresa), sono evidentemente a tutto tondo (e difatti l'autore non si limita a riferirne il pensiero attraverso il discorso indiretto libero, ma attribuisce loro una capacità autonoma di analisi interiore).

A uno sguardo d'insieme, il personaggio narrativo trova la sua origine al di qua del testo, nelle "funzioni" e nei "ruoli" archetipici del racconto; prende forma concreta nel testo, attraverso le parole che pronuncia e che lo descrivono: ma potremmo domandarci seriamente, a questo punto, se non abbia anche una vita "al di là" del testo. Se in qualche modo, vale a dire, non gli si debba attribuire uno statuto di esistenza.

È chiaro che non intendiamo, con questa domanda, legittimare l'illusione di quei lettori che scambiano i personaggi, questi « esseri di carta » (Barthes 1966), per persone in carne ed ossa, criticandone il comportamento, gli ideali o le scelte come farebbero per il loro vicino di casa. Il punto è che il personaggio, per prendere corpo davanti a noi, *deve* staccarsi dalla pagina: in base ai tratti che l'autore ci offre, noi dobbiamo poi completarne la fisionomia, integrarne la figura. In quello speciale ambito della realtà che è la rappresentazione fantastica, noi siamo tenuti a completare quel « paradigma aperto » (Chatman 1978: 120-36) che l'autore ci ha fornito più o meno come, in una rappresentazione teatrale, l'attore presta il suo corpo e la sua voce a Edipo o a Re Lear.

Ciò spiega non solo la possibilità di trasferire un personaggio da una storia a un'altra conservandone l'identità (l'Orlando di Ariosto è ancora lo stesso individuo di cui cantava il Boiardo). Ma soprattutto la capacità dei personaggi di farsi portavoce di autentici conflitti problematici, attraverso i quali noi ci prospettiamo modi di vita e interpretiamo la nostra stessa esperienza interiore [§ 56].

Da questo punto di vista, dall'epica antica al romanzo del Novecento, la parabola del personaggio ha accompagnato costantemente le vicende di Homo Sapiens. L'eroe classico, le cui azioni sono nient'altro che la manifestazione esterna di ciò che egli è immodificabilmente, ha lasciato posto all'eroe del romanzo, che non possiede un'essenza bensì diviene, si trasforma, si costruisce. Infine, il personaggio-uomo ha lasciato posto al personaggio-particella: somma di percezioni, di eventi e di atti che non si saldano più in un destino riconoscibile, in una vicenda portatrice di senso [§ 47]. Certo è che nelle sue molte possibili tipologie Homo Fictus ha rappresentato per noi, più ancora che un alter ego miniaturizzato in cui rispecchiarci, un testimone da interrogare.

45. Tecniche narrative

Potremmo cercare di riassumere parte di quanto detto sinora muovendo da questo schema di Genette (1972: 234):

	AVVENIMENTI ANALIZZATI DALL'INTERNO	AVVENIMENTI OSSERVATI DALL'ESTERNO
<i>Narratore presente come personaggio nell'azione (omodiegetico)</i>	(1) L'eroe racconta la sua storia (autodiegetico)	(2) Un testimone racconta la storia dell'eroe (allogiegetico)
<i>Narratore assente come personaggio dall'azione (eterodiegetico)</i>	(4) L'autore analista o onnisciente racconta la storia	(3) L'autore racconta la storia dall'esterno

I quattro casi sono rispettivamente esemplificati, supponiamo, (1) da Carlo Altoviti nelle *Confessioni di un italiano* di Nievo; (2) da Watson nei racconti di Conan Doyle che hanno come protagonista Sherlock Holmes; (3) dal narratore "nascosto" che si limita a verbalizzare azioni e comportamenti, come nei racconti di Hemingway; (4) dal narratore dei *Promessi sposi*. Va precisato, naturalmente, che la voce del narratore assente (eterodiegetico) non esclude l'uso della prima persona, come in Virgilio « Arma virumque cano », o comunque dell'autoriferimento, come in Chrétien de Troyes « Cil qui fist d'Erec et d'Enide ». All'interno dello stesso racconto, inoltre, possono presentarsi slittamenti di voce (racconto di secondo grado, o metadiegesi): nell'*Odissea*, Omero (4) lascia la parola ad Ulisse (1), che racconta i propri viaggi; Prévost scrive i *Mémoires d'un homme de*

qualité affidando il racconto al signor de Renoncourt, che è dunque il narratore omodiegetico (1) dell'opera: costui incontra il Cavalier des Grieux, il quale a sua volta racconta la storia propria e di Manon Lescaut (2); e così via.

Queste ultime osservazioni consentono di porre un'ulteriore distinzione: il narratore in un racconto di secondo grado è intradiegetico, si colloca, vale a dire, su un livello interno all'universo narrativo; il narratore in un racconto di primo grado si sporge invece fuori dell'universo narrativo, collocandosi al livello extradiegetico della comunicazione con i suoi lettori. Tale distinzione può essere violata, e parleremo allora, secondo la proposta di Genette (1972: 282-5), di metalessi: si tratta della figura narrativa « consistente nel fingere che il poeta "operi egli stesso gli effetti che canta", come quando si dice che Virgilio "fa morire" Didone nel canto iv dell'Eneide, o quando Diderot, in maniera più equivoca, scrive in *Giacomo il fatalista*: "Chi mi potrebbe impedire di far sposare il Padrone e di renderlo becco?" oppure, rivolgendosi al lettore, "se vi fa piacere, rimettiamo la contadina in groppa dietro alla sua guida, lasciamoli andare e torniamo ai nostri due viaggiatori". Sterne spingeva la cosa fino a sollecitare l'intervento del lettore, pregato di chiudere la porta o di aiutare il signor Shandy a tornare a letto, ma il principio è lo stesso » (ivi: 282). Ancora Genette cita esempi di Balzac (« Mentre il venerabile ecclesiastico sale le scale di Angoulême, non è inutile spiegare... »), Proust (« non ho più il tempo, prima della mia partenza per Balbec, d'iniziare pitture della società »), ecc., dove si suppone che la narrazione sia contemporanea alla storia e debba « colmare i suoi tempi morti » o adattarsi alle sue accelerazioni (ivi: 283). E i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello ne offrono, in un certo senso, un esempio teatrale.

Analogamente, anche la scelta del punto di vista (a "focalizzazione" interna o esterna) può andare soggetta ad alterazioni: sempre Genette (1972: 242-5) definisce parallissi, nel caso del narratore presente, l'omissione o la dissimulazione di notizie, dati, conoscenze (*L'assassinio di Roger Ackroyd*, di Agatha Christie, è raccontato in prima persona dall'assassino stesso, ma la scena del delitto viene rievocata dalla sua memoria solo nelle ultime pagine); parallissi è invece il procedimento contrario, quando in una narrazione a focalizzazione esterna l'autore offre informazioni che a rigore non dovrebbe conoscere.

Tutti i fattori di cui abbiamo parlato e che qui sono in modo più o meno esplicito richiamati (voce, tempo, punto di vista) si prestano ovviamente a distinzioni e variazioni anche più complesse. In ogni caso, essi individuano possibilità alternative tra cui l'autore deve comunque operare una scelta: sotto questo profilo, l'antitesi tra fabula e intreccio [§ 43] ci appare perfettamente legittima, in quanto nulla ci vieta di immaginare la stessa "storia" raccontata secondo ordini e modalità differenti (così come può essere raccontata attraverso media diversi, per immagini piuttosto che per parole). Si aggravi, naturalmente, il rilievo delle scelte più propriamente lingui-

stiche: a caratterizzare l'*Ulisse* di Joyce, supponiamo, non è solo l'uso del monologo interiore, ma anche la mescolanza dei registri, il ricorso a neoformazioni, la contaminazione tra lingue diverse. Dalla medietà conversevole al *pastiche* sperimentale, la scrittura narrativa si propone spesso come l'autentica protagonista del racconto.

Sarà utile chiarire, in proposito, che il monologo interiore di Joyce si caratterizza, più specificamente, come "flusso di coscienza" (*stream of consciousness*): di per sé, infatti, monologo interiore è qualsiasi soliloquio mentale, anche logicamente e retoricamente strutturato come un discorso 'normale'; il flusso di coscienza tende invece a riprodurre mimeticamente il pensiero non riflesso, nel suo momento aurorale e ancora inarticolato, varcando apertamente la soglia dello sperimentalismo linguistico.

Quanto al *pastiche*, è chiaro il suo rapporto con una moderna linea espressionistica che può contare in Italia su esempi quali Dossi o Gadda: una prosa, vale a dire, che affianca cultismi aulici, tecnicismi, dialettalismi, barbarismi, violando ogni separazione degli stili; e in qualche modo a quest'area si possono ricondurre esperienze come quelle di Pasolini romanziere o Fenoglio. Ma non mancano ovviamente precedenti antichi, come il latino maccheronico di Folengo. Più in generale, lo sperimentalismo linguistico include tutte le forme di disarticolazione logica, grammaticale ed espressiva, fino al *nonsense* e all'assenza di comunicazione riconoscibile tipici delle avanguardie. Ma anche qui già un autore come Flaubert può essere indicato (Agosti 1982) come il primo ad avere deliberatamente compiuto questa sorta di rivoluzione copernicana che assume la scrittura quale produttrice autonoma di senso.

Più vicini a un livello immediato di elaborazione della fabula sono invece i procedimenti d'intreccio studiati dai formalisti russi: la scala (tipica dei romanzi d'avventure, dove le vicende dei personaggi si diramano e s'incrociano in progressione), il parallelismo (si pensi ad esempio alle vicende delle due coppie, Anna Karenina e Vronskij da una parte, Levin e Katia dall'altra, sul cui contrappunto è costruito *Anna Karenina* di Tolstoj), il rallentamento (nelle *Mille e una notte*, ad esempio, la sequenza dei racconti di Sheherazade continua a ritardare il disvelamento della conclusione); l'incorniciatura (è il procedimento del racconto-cornice, ancora nelle *Mille e una notte* o nel *Decameron*); l'infilzamento (una serie di vicende diverse unificate da un unico protagonista); e così via.

Una tecnica particolare, che come la metalessi viola, in altra forma, la distinzione dei livelli narrativi, è quella che con termine derivato dall'araldica va sotto il nome di *mise en abyme*, e che Gide così descriveva nel suo *Journal* del 1893: « Mi piace che in un'opera d'arte si trovi trasferito, a livello dei personaggi, il soggetto stesso dell'opera. Niente la illumina meglio e ne stabilisce con più sicurezza le proporzioni d'insieme. Così, in certi quadri di Memling o di Quentin Metsys, un piccolo specchio convesso e scuro riflette l'interno della

stanza in cui si svolge la scena dipinta. Così nel quadro delle Meniñas di Velázquez, ma in modo un po' differente. Infine, in letteratura, nell'*Amleto*, la scena della commedia; e altrove, in molte opere teatrali. Nel Wilhelm Meister, le scene di marionette o di festa al castello. Nel *Crollo della casa Usher*, la lettura che viene fatta a Roderick, ecc. ». Un esempio recente è offerto da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, quando Silas Flannery scrive nel suo diario: « M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un lettore che viene continuamente interrotto [...]. Potrei scrivere tutto in seconda persona: tu Lettore... Potrei anche farci entrare una Lettrice, un traduttore falsario, un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario... »; dove troviamo, per l'appunto, un *resumé* dell'intero romanzo. L'artificio si presenta, in sostanza, come una forma di straniamento, una "messa a nudo" dell'illusione che si dichiara come tale al lettore.

In generale, la trama implica una situazione iniziale, una serie di complicazioni e peripezie attraverso cui si sviluppa l'intrigo, con i suoi ritardi (*suspense*) e sorprese (colpi di scena), fino all'acme della tensione (*Spannung*), quando i fili sparsi del racconto si riannodano e la storia si avvia alla risoluzione. Ma l'ideale della trama ben formata, chiusa in un'architettura circolare, non è necessariamente intrinseco alla narrativa, che spesso affida la sua unità ad accordi tonali, a transizioni atmosferiche, piuttosto che alla scansione drammatica degli eventi. Né mancano i tentativi che abbandonano del tutto trama e personaggi, rinunciando ad ogni rappresentazione naturalistica. La tendenza, tipica del romanzo novecentesco, alla destrutturazione sperimentale del racconto non va intesa tuttavia come uno sviluppo irreversibile. Essa richiama semmai l'attenzione sulla pluralità tipologica dei generi narrativi, che accanto ai modelli "realistici" invalsi nella tradizione dell'Ottocento annovera altri modelli, per così dire, "antiromanzeschi", non meno attestati nella lunga storia della narrativa [§ 48].

Una tipologia dei generi narrativi dovrebbe comunque, in primo luogo, chiarire una serie di termini quali: mito, fiaba, *romance*, *novel*, ecc., che individuano tipi di trama più o meno riconoscibili. Frye (1957) e Jolles (1930) offrono qualcosa di più di un primo orientamento in proposito: né sarebbe impossibile ritrovare anche in generi complessi (come il romanzo gotico o il *Bildungsroman*) la presenza di elementi archetipici. Ma un'indagine sui fondamenti antropologici dell'immaginazione narrativa è ancora agli inizi, e la moderna narratologia sembra per il momento restia ad avventurarsi nell'impresa.

Psicologica o d'azione, fantastica o realistica, impegnata in progetti pedagogici o attratta dal mistero, storica o d'invenzione, la letteratura narrativa si rifrange in una molteplicità di generi e sottogeneri straordinariamente plastici, richiedendo al lettore una disponi-

bilità ad assumere attitudini diverse quale nessun altro genere di discorso pretende da lui. Questo "lavoro" del lettore solo di recente ha attirato l'attenzione dei teorici: del resto, l'apparato descrittivo elaborato dalla narratologia è ancora aperto a ulteriori sviluppi. In una prospettiva critica, tuttavia, la figura del lettore è qualcosa di più che quella di un esecutore di istruzioni contenute nel testo. La fisionomia del pubblico a cui di volta in volta si rivolge il racconto non è estranea alle scelte di genere e di stile: spesso, anzi, sollecita la creazione stessa di nuovi generi e nuovi stili. Nelle sue strutture oggettive, il testo è la risultante di una dinamica che, paradossalmente, rischia di sfuggire a quei metodi d'indagine che fanno appunto dell'analisi testuale la propria bandiera. Nessun'altra forma letteraria come il romanzo, vedremo tra poco, testimonia con tanta evidenza questa connessione da cui la letteratura attinge origine.

BIBLIOGRAFIA. La distinzione tra fabula e intreccio presso i formalisti russi è discussa in Erlich (1964: 259-71); si ricordino in particolare, oltre a Propp (1928), Šklovskij (1925) e Tomaševskij (1925); per una storia critica dei due concetti, rimandiamo ancora a Segre (1974: 3-77). Sul personaggio, si vedano Battaglia (1968) e Hamon (1972), integrando Forster (1927) con Debenedetti (1947; 1965). Su alcune particolari tecniche narrative, oltre ai classici della narratologia già più volte segnalati, si vedano Friedman (1955), Booth (1961), Dällenbach (1977), nonché Hallyn (1980). Un quadro d'insieme, che in parte rinnova le premesse più consolidate, in Fowler (1977; 1981). Intorno alla cooperazione del lettore nei testi narrativi, rimandiamo a Eco (1979) e Stierle (1980).