

Lo spazio del narratore tra storia, racconto e mondi possibili

Giorgio Lo Feudo
Università della Calabria
giorgio.lofeudo@unical.it

Abstract

The relationship between the time of the story and the time of history constitutes an important problem in the context of narratology and narration in general. The following essay intends to examine the characteristics of this double temporality and to do so in a hopefully effective manner, will focus attention on the two levels of time present in a narrative as well as on the different types of narrators that can enter the field. This is because, as we shall see, the main cause of the two levels of time is also due to the characteristics of the narrator called into play.

Keywords: Text, narration, narrator, space, history, story

Introduzione

Il rapporto tra il tempo degli eventi e il tempo della narrazione costituisce un importante problema per la narratologia e per l'analisi testuale. Per capirne la portata è sufficiente pensare alla forma indiretta ossia alla scelta di adottare la terza persona in un racconto o in un articolo anche di tipo giornalistico. Essa implica il riferimento a un tempo diverso rispetto a quello in cui opera il soggetto che si esprime in forma differita e segnala una ulteriore sfasatura tra il tempo del narratore e quello al quale quest'ultimo si riferisce. Questa distinzione è sufficiente per intravedere l'esistenza di due sistemi temporali: la storia, a cui appartiene l'evento riportato in terza persona tramite il discorso indiretto e il racconto che può, ma non deve, ospitare il soggetto che narra e che, per così dire, orchestra la narrazione¹. Il saggio che segue intende esaminare le caratteristiche di tale doppia temporalità e per farlo proverà a focalizzare l'attenzione sui predetti due livelli di tempo presenti in una narrazione, sulle diverse tipologie di narratore e sullo "spazio" in cui quest'ultimo risiede. Ciò in quanto, come vedremo, la principale causa della sfasatura temporale in questione è dovuta anche alle caratteristiche del narratore che di volta in volta entra in gioco.

1. Il primo argomento da sottolineare riguarda le caratteristiche che differenziano quel soggetto che in un dato frangente del racconto si esprime in terza persona, dal narratore. Il primo è un personaggio qualsiasi, interno al racconto che per qualche motivo, inerente all'economia della narrazione, riferisce fatti riguardanti un altro personaggio². Il secondo, il narratore, è il soggetto che racconta la storia. Egli costituisce l'elemento cardine dell'intera operazione letteraria ed ha il compito di delineare lo scenario vario ed articolato che prende il via, appunto, dalla sua tipologia. La prima operazione che il lettore- fruitore del testo deve compiere per poterla riconoscere, consiste nella necessità di capire se il narratore è esterno o interno al racconto. Si tratta di una precisazione importante nella misura in cui è da questo che deriva la possibilità di cogliere il suo punto di osservazione ma anche le motivazioni delle sue azioni. Si tratta di importantissime circostanze, soprattutto nel caso del narratore eterodiegetico il quale, com'è noto, è soggetto soltanto ai confini di credibilità e attendibilità imposti dal patto finzionale che l'autore e il lettore stipulano tacitamente

¹ La coppia di termini a cui fa riferimento il binomio Storia/Racconto è Fabula/Intreccio. La prima è riconducibile a G. Genette (1930) la seconda a V.J. Propp (1895-1970).

² Può infatti trattarsi di conoscenze apprese indirettamente tramite una figura di mediazione non necessariamente presente nel contesto in cui è ambientata la narrazione quali, ad esempio, notizie avute in anni precedenti, direttamente, tramite soggetti conoscenti o anche mediante i media.

fin dall'*incipit*. Il narratore eterodiegetico è onnisciente; conosce pensieri e propositi dei personaggi e può ordinare i tempi del racconto e della storia nel modo che ritiene più opportuno³.

“Quando Pereira arrivò alla stazione di Coimbra sulla città c'era un tramonto magnifico, sostiene. Si guardò intorno sul binario ma non vide il suo amico Silva. **Pensò** che il telegramma non fosse arrivato oppure che Silva avesse già abbandonato le terme” (Tabucchi, A., 1996, 61)⁴.

Viceversa, il narratore interno alla storia, che viene definito omo o auto diegetico a seconda se sia un personaggio o il protagonista del racconto, non ha una visione onnisciente degli eventi raccontati e il suo approccio al mondo è filtrato dalla estensione del contesto in cui agisce: più ampio nel caso dell'autodiegetico, relativamente ridotto nel caso dell'omodiegetico. La maggiore ampiezza, sia spaziale che temporale del contesto a disposizione del narratore autodiegetico, deriva dalla posizione da protagonista che quel personaggio/narratore detiene nel racconto e che gli conferisce un'agibilità particolare dovuta, appunto, alla più vasta dimensione spazio/temporale posta sotto il suo controllo. È infatti il narratore autodiegetico che assegna i turni di parola agli altri personaggi i quali, anche involontariamente, arricchiranno la sua posizione dominante nella misura in cui le ricadute provocate dalle loro azioni si riverseranno sempre sul predetto narratore protagonista della storia, arricchendone le conoscenze. Quest'ultimo ne prenderà atto come *primus inter pares* per quanto attiene alla storia narrata, ma dovrà anche, in qualità di narratore, raccontarla al narratario ossia al simulacro del lettore che, per la natura stessa del testo narrativo, si porrà come suo destinatario per così dire simmetrico. Ciò vuol dire che al narratore autodiegetico corrisponderà un narratario che dovrà modellarsi sulla medesima focalizzazione, adottando un punto di vista che sia ampio allo stesso modo di quello del predetto narratore autodiegetico. È questo un dato molto importante che caratterizzerà la lettura e il grado di coinvolgimento del narratario/lettore, laddove quest'ultimo dovrà conformare il proprio occhio, ma anche il proprio spirito critico, sull'estensione spazio-temporale delimitata dal narratore autodiegetico. Accade più o meno la stessa cosa, ma in formati ed estensioni diverse, col narratore omodiegetico il quale, come detto sopra, s'incarnerà in un personaggio non protagonista. Anche in questo caso il punto di vista del narratario si modellerà sulla focalizzazione e sulla personalità del narratore omodiegetico ed entrambi saranno, ovviamente, diversi e meno ampi di quelli inerenti al caso precedente. Infatti, il narratore omodiegetico potrà raccontare soltanto ciò che conosce e/o ipotizza personalmente e che risulterà circoscritto alla sua personale sfera d'azione e d'influenza. L'occhio del narratore omodiegetico esplora la stessa superficie narrabile a disposizione del narratore autodiegetico, per la semplice ragione che entrambi risiedono all'interno sia della storia sia del racconto. Tuttavia, le conoscenze, ma anche le informazioni del primo, saranno di gran lunga inferiori rispetto a quelle dell'altro, dal momento che il narratore autodiegetico parteciperà alla maggior parte degli eventi che la narrazione prevederà di riportare in racconto e sarà il destinatario delle informazioni note agli altri personaggi, i quali orienteranno -direttamente o indirettamente- sulla sua persona la maggior parte delle iniziative che potranno in atto nello sviluppo della trama. Il livello di conoscenze crescerà ulteriormente nella misura in cui, oltre alle notizie che gli verranno riferite dagli altri partecipanti al racconto, avrà la possibilità di cogliere gli atteggiamenti, le aspettative, le intenzioni -anche quelle non dette esplicitamente- che le persone potranno implicitamente manifestare.

2. Qual è il principale compito del personaggio protagonista di un racconto? Far avanzare la narrazione in senso complessivo, ma soprattutto catalizzare tutto ciò che dovrà/potrà rientrare nei confini percettibili -e comprensibili- del narratario. Dunque, l'approccio del narratario alla

³ Per farlo è sufficiente ricorrere alle analessi, ma soprattutto costruendo prolessi cioè porzioni di storia al di là da venire.

⁴ Il brano evidenzia la capacità del narratore di conoscere i pensieri del personaggio protagonista, rivelando il proprio status eterodiegetico e onnisciente.

narrazione risentirà delle scelte e delle priorità decise dal narratore il quale, è importante sottolinearlo, attribuirà al racconto lo statuto finzionale, l'ampiezza oggettiva, ma anche la sua eventuale portata morale⁵.

È invece denominato “occhio di Dio” il narratore esterno, onnisciente ed eterodiegetico. Egli non subisce le limitazioni tipiche degli altri due, ma è abilitato, come sopra accennato, a spaziare nel passato, nel presente e nel futuro ed è anche in grado di conoscere i pensieri, le sensazioni e le sensibilità di tutti coloro che entrano, anche indirettamente, nella narrazione. Il narratore eterodiegetico ha una visione, anzi un controllo del tempo praticamente totale, dal momento che ha la facoltà, a differenza degli altri due tipi di narratore, non solo e non tanto di bilanciare il tempo della storia con quello del racconto, quanto di crearlo e sincronizzarlo come meglio crede. È infatti compito del narratore onnisciente impostare gli orologi della narrazione e della storia al punto da compimerli o dilatarli a suo piacimento, contemporaneamente o in maniera alternata:

...egli stava seduto immobile alla sua scrivania; le sue dita volavano sulla tastiera più velocemente dei suoi pensieri che faticavano e non poco per stare al passo con la sua ansia di scrivere. Scriveva, ma non sapeva sempre esattamente cosa; e perciò assegnava alla sua mente il compito di forzare se stessa per dare ai pensieri la stessa velocità delle dita. La pratica dello scrivere veniva prima del contenuto della scrittura. E funzionava; questa strategia particolare risultava un successo; essa dava l'abbrivio ai pensieri i quali, partiti a rilento, acquisivano velocità e consistenza al punto da riuscire, dopo poco, a marciare all'unisono con le lettere che comparivano sul monitor.

Questo breve passo esibisce un narratore eterodiegetico. Lo rivelano le informazioni che possiede sulle difficoltà scritte del personaggio e sulla sfasatura tra queste ultime e la lentezza dei suoi pensieri. Solo il personaggio può conoscerla; soltanto chi la determina può rilevare l'asimmetria tra il ritmo dei pensieri e l'andatura delle dita sulla tastiera. Si tratta infatti di una notizia inesplicita, sconosciuta a tutti nella misura in cui un osservatore “normale” e indotto ad assegnare alla velocità delle dita la stessa foga dei pensieri. Di norma, l'incertezza del pensiero si tira dietro l'incerto incedere della scrittura, che perciò dovrebbe incespicare, fermarsi e smettere di procedere. Stavolta non è così: le dita volano sulla tastiera ma paradossalmente i pensieri vacillano. È una incongruenza che soltanto il narratore eterodiegetico può non considerare tale per la semplice ragione che la sua sfera d'azione non si limita a valutare solo ciò che vede, ma comprende anche le riflessioni private del personaggio. Ciò detto, suonerebbe starno se al passo sopra riportato non seguisse un altro di questo tipo:

...aveva voglia di scrivere “cose” sulla testualità; non semplici coordinate pratiche che come tali, sono rinvenibili in qualsiasi manuale; nulla di tutto ciò; egli voleva esporre in chiave poetica le nozioni tecniche; voleva rinvenire e adottare strategie espositive di tipo artistico per portarle fuori dal naturale contesto e adottarle in scenari del tutto avulsi a qualsiasi pratica o ipotesi poetica. I suoi pensieri rallentavano perché non era sicuro di riuscirci; non ne aveva la certezza, ma ciò nonostante scriveva velocemente lo stesso, fiducioso di farcela; recuperava ottimismo e buona speranza al pensiero che la successiva lettura gli avrebbe confessato da lì a poco, il raggiungimento o meno di quel suo obiettivo tanto agognato quanto distante: poeticizzare la prosa se non addirittura la cronaca; non quella nera la quale, per sua natura, mantiene un innato

⁵ “Il criterio per identificare un'opera di finzione sta necessariamente nell'intenzione illocutiva dell'autore. Non vi sono proprietà testuali, siano esse sintattiche o semantiche, che possano identificare un testo come opera di finzione. Quello che fa di un testo una opera di finzione è, per così dire, la presa di posizione illocutiva che il suo autore assume nei suoi confronti, e questa presa di posizione dipende dalle intenzioni illocutive complesse che l'autore ha quando scrive (o in qualche modo compone l'opera). Esisteva un tempo una scuola di critici letterari che pensava che non si dovrebbero considerare le intenzioni dell'autore quando si esamina un'opera di finzione. È assurdo immaginare un critico che ignora del tutto le intenzioni dell'autore, dal momento che persino identificare un testo come romanzo, poesia o altro è già assumere qualcosa circa le intenzioni dell'autore” (Searle, J., R., Statuto logico della finzione narrativa, p. 13).

rapporto con le forme artistiche della tragedia, ma la cronaca spicciola, quella che sui giornali si occupa di descrivere gli eventi di tutti i giorni; i più normali e i più banali.

Queste conoscenze, così precise e dettagliate, rappresentano la cifra dell'onniscienza del narratore eterodiegetico. Egli soltanto, oltre al personaggio che le vive in prima persona, può rivelare l'*intentio* intima del soggetto agente; egli soltanto può riferire l'intenzione del compositore di voler provare a esprimere in forma poetica alcune pratiche squisitamente tecniche, così come egli soltanto può sapere che i pensieri incespicano perché non sanno se la loro consistenza sia coerente o meno con le azioni pratiche e muscolari poste in atto con le dita; insomma: soltanto il narratore eterodiegetico e il personaggio possono decidere se far scivolare le dita sulla tastiera nonostante i dubbi di non riuscire a concretizzare le idee che dovrebbero guidarle. Esse scrivono velocemente perché sanno che qualcosa sul foglio si potrà comunque leggere. La lettura di ciò che si è scritto è successiva rispetto all'atto scrittoria ed è buona norma leggere il foglio soltanto alla fine perché solo al termine si può capire se lo scopo sia stato o meno raggiunto. Non è così con l'eloquio, con l'oralità. In questo caso colui che si esprime con la voce si accorge subito del modo in cui sta parlando e perciò comprende immediatamente se il suo proferire è in linea o meno con la forma espositiva che vorrebbe adottare. La verifica è immediata, com'è immediata la possibilità di tacere, correggersi o fare buon viso a cattivo gioco, rinunciando a quella forma espressiva agognata ma non raggiunta. Viceversa, il testo scritto è differito; la sua analisi è successiva e quindi il rischio di sprecare tempo e lavoro è molto maggiore.

3. C'è un'altra domanda che la fisionomia del narratore eterodiegetico si tira dietro; essa non attiene direttamente alla sua onniscienza e al tempo differito che lo caratterizzano, ma al suo spazio e in particolare al luogo in cui egli si trova e opera. Se i narratori auto e omo diegetico risiedono nella storia e nel racconto, dove si trova il narratore eterodiegetico? In quale regno risiede questa entità apparentemente astratta ma sostanzialmente concreta, che non vive nell'intreccio della storia ma che conosce perfettamente gli eventi al punto da orientarli a suo piacimento, convertendo in informazioni da raccontare anche le personalissime componenti patemiche ed emotive esibite, talvolta, in maniera inconsapevole dai vari personaggi? Domande importanti che segnalano la necessità di ipotizzare un altro posto che sia collocato al di sopra delle contingenze e delle oggettività finzionali previste dal testo e in cui abiti, per così dire, il predetto narratore. Un "luogo" che sia in grado di metterlo nelle condizioni di costruire l'oggettività della storia a partire dalla soggettività, non sua ma degli altri, rivelando così un intento creativo e una espansione operativa che ha eguali solo nel mito e nella divinità. Il narratore eterodiegetico è il *deus ex machina* che tutto può fare e tutto può provocare; egli sovrasta la temporalità, domina la spazialità, ma trae la propria ragion d'essere dalla finitezza dell'autore che l'ha posto in vita. Insomma, l'immensa estensione del narratore eterodiegetico è prodotta dalla mortalità, dalla pochezza, dalla paura e dalla transitorietà di colui e/o colei che l'ha creato. Egli vive in uno spazio privo di coordinate che è per questo atemporale. Il suo mondo non ha confini empirici, ma solo una enorme incontrollabile quantità di tempo che gli fornisce l'ubiquità e da cui trae la possibilità di tergiversare sul proprio presente, ma anche di penetrare, senza confinarsi in esso, nel mondo che decide di raccontare. Il narratore eterodiegetico pone in secondo piano la propria vita, le proprie attività ed i propri pensieri; il suo scopo è occuparsi della vita, dei pensieri e delle attività di coloro che animano la sua narrazione. Le emozioni che prova non sono le sue ma il frutto di quelle altrui. Egli è un solitario, orgoglioso o meno di questo suo ruolo di enorme potere; rappresenta la ragione ma anche la passione di quel particolare tipo di narrazione che non contempla alcun grado di mimesi e che si fonda esclusivamente sul discorso indiretto di fatti già avvenuti e perciò già noti⁶.

⁶ Se per Platone il termine *diegesis* indica l'intero campo della narrazione, di cui la *mimesis* è uno dei modi, per Aristotele è la *mimesis* a designare l'universo del campo poetico. Da ciò deriva la possibilità di sostenere che il modo diegetico può contenere

4. Trattare le sfasature tra tempo della storia e tempo del racconto, ma anche la collocazione spaziale del narratore eterodiegetico, della narrazione e di ciò che la costituisce come tale, implica la necessità di affrontare la nozione di patto finzionale che consiste in quel particolare accordo tacito che autore e lettore stipulano fin dall'*incipit* per rendere evidente il tasso, appunto, di finzione in cui è ambientata ogni vicenda raccontata. La facoltà di creare mondi possibili è subordinata all'esistenza di un reticolo di conoscenze che ciascuno possiede e che utilizza per costruire inferenze e distinguere l'immaginario dal reale. Il mondo possibile è noto da sempre all'autore, atteso che egli lo ha progettato e caratterizzato con una serie di fattori di fantasia, ma soprattutto di solidi agganci con l'articolazione del mondo reale che rende evidenti e palesi sia nelle azioni svolte dai personaggi e dal narratore, sia e soprattutto nel racconto stesso inteso come intreccio creativo di atti e fatti. Lettore e narratore sono perciò indotti a considerare veri o quanto meno verosimili gli elementi che l'autore mette in campo per configurare la "realtà" interna al "suo" racconto. Questo fenomeno è anche denominato "sospensione dell'incredulità" ed esso, oltre ad autorizzare autore e lettore a discostarsi -anche in maniera marcata- dal mondo "reale", obbliga entrambi a ricercare e quindi conservare un filo di contiguità logica con esso. L'esperienza del mondo immaginario non potrà mai essere del tutto rescissa dalla conoscenza del mondo reale. Infatti, l'unico modo per comprendere la conformazione fisica dell'ambiente entro cui ha luogo il racconto, consiste nella necessità di comporre e adottare una serie di convenzioni semantiche tramite le quali far avvertire al lettore la presenza di referenzialità che, se pur prive di qualsiasi istanzamento oggettivo, siano in grado di delineare la cornice realistica del racconto finzionale⁷. La caratteristica fondativa di qualsiasi testo narrativo è quella di mischiare i rinvii fantasiosi con alcuni spunti reali. Il "mondo finzionale" presuppone l'immaginaria somiglianza tra gli oggetti evocati nel racconto e la realtà. L'accettazione e il rispetto del predetto patto finzionale, non dipendono dall'esperienza diretta con le entità extra testuali evocate -se non addirittura inventate dalla narrazione-, ma dalla comprensione dei significati. Ciò in quanto la narrazione è un prodotto semiotico umano, sostanzialmente linguistico, che aspira a raccontare (e/o imitare) con le parole una ben circoscritta quota di esperienza reale e quotidiana la quale, filtrata e modificata dallo scenario finzionale in cui è stata collocata, potrà risultare verosimile, somigliante o semplicemente legittima in senso logico⁸.

Conclusioni

Abbiamo visto l'elevata ricchezza e la varietà dei tempi che possono risiedere in una narrazione. Storia e racconto corrispondono rispettivamente all'andamento cronologico degli eventi e a all'intreccio, se non allo stravolgimento, che il narratore pone in atto per "personalizzare" il racconto dei fatti. La giustificazione sintattico-grammaticale, ma anche semantica, dell'intreccio sta tutta nella facoltà che ciascun parlante ha di organizzare liberamente il proprio discorso -il cosiddetto *ordo artificialis*-, connotando e articolando soggettivamente il testo affinché l'informazione da esso veicolata poggi su determinati eventi/elementi e non su altri. Le competenze

elementi mimetici senza cessare di esserlo. Dunque, con Aristotele il concetto di *mimesis* non è più inteso platonicamente come imitazione della natura, ma come criterio tramite il quale si delinea la realtà esterna.

⁷ "Secondo Bertrand Russell, "nessuno può comprendere la parola formaggio, se prima non ha un'esperienza non linguistica del formaggio". Qualsiasi membro di una collettività culinaria che ignora il formaggio capirà la parola italiana formaggio se sa che in questa lingua tale parola significa "alimento ottenuto con la fermentazione del latte cagliato" e se ha una conoscenza linguistica di "fermentazione" e di "latte cagliato". Il migliore e più semplice argomento contro coloro che attribuiscono il senso non al segno, ma alla cosa stessa, sarebbe quello di obiettare che nessuno ha mai assaggiato né odorato il senso di formaggio o di mela. Non esiste significato senza segno, né si può dedurre il senso della parola formaggio da una conoscenza non linguistica della mozzarella o del provolone senza l'aiuto del codice linguistico". (Jakobson, R., 1966, 56-57)

⁸ a) Mondi possibili verosimili. Sono mondi che possiamo concepire senza essere costretti ad alterare alcuna legge fisica. -b) Mondi possibili inverosimili. Sono i mondi che non si possono costruire a partire dalla esperienza personale -ad esempio, mondi in cui gli animali parlino-. c) Mondi possibili inconcepibili. Sono i mondi che vanno al di là della nostra capacità cognitiva perché contraddicono alcune regole fondamentali -in *primis* il principio di non contraddizione (non possiamo concepire, ad esempio, mondi in cui la durezza sia morbida)-. d) Mondi impossibili. Sono mondi che il lettore considera immediatamente impossibili. Un esempio è costituito dai racconti di fantascienza che consentono di viaggiare nel tempo. (Eco, 1979).

espressive scritte e orali di ciascun parlante e quindi anche dell'autore, del narratore, del narratario, del lettore e, ovviamente, dei personaggi, permettono l'organizzazione del pensiero coerentemente alla conformazione del testo in questione e al tipo di mondo possibile dallo stesso delineato. Entrambi, pensiero e mondo possibile, derivano dalle forme espressive adottate nel testo. Abbiamo anche precisato che il narratore eterodiegetico è atemporale, al contrario di quelli omo e auto diegetici; egli è etero ed onnisciente; mentre i secondi fanno invece esperienza nella realtà della storia e nella contingenza del racconto che propongono al lettore e al mondo, a partire dal proprio punto di vista. Abbiamo infine ricordato come il mondo possibile in cui trovano posto gli ultimi due tipi di narratore, omo e autodiegetico, sarà quello simbolicamente tangibile del racconto che procederà in simbiosi con le parole, la psicologia e il realismo imposto dal personaggio narrante. Il narratore eterodiegetico è un'altra cosa; il suo mondo non farà parte dell'intreccio narrato poiché dimora in un'altra dimensione, un altro universo, un'altra finzione. Il narratore eterodiegetico sussurra, ma non rivela la propria collocazione spaziale; egli ripone nel vago il proprio mondo vitale mettendo a disposizione del lettore/narratario il *topos* che da esso trae origine e che potrà essere colto solo grazie all'ausilio della flebile luce interpretativa che lo stesso narratore avrà messo a disposizione tramite le parole della sua narrazione.

Riferimenti bibliografici

- Eco, U. *Trattato di Semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.
Eco, U. *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
Genette, G., *Figure 3. Discorso del racconto*, Milano, Einaudi, 2006.
Jakobson, R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966.
Propp, W.J.: *Morfologia della fiaba*, Milano, Einaudi, 2000.
Searle, J. R. *Statuto logico della finzione narrativa*, in VS 19-20, *Semiotica testuale: mondi possibili e narratività*, pp. 149-162, Milano, Bompiani, 1978.
Tabucchi, A., *Sostiene Pereira*, Feltrinelli, Milano, 1996.