

La narrazione come testo affine

di Massimo Prampolini

Non vi è incompatibilità fra l'esatto e il poetico. Il numero è nell'arte come nella scienza. L'algebra è nell'astronomia e l'astronomia confina con la poesia. L'anima dell'uomo ha tre chiavi che aprono tutto: la cifra, la lettera, la nota. Sapere, pensare, sognare.

Victor Hugo

Abstract

A narrative text (narration) is traditionally explained in two main alternative ways. First explanation: we have a narration when a text is structured in relation to *time*. The narrative text is a story, the facts are reported in a sequence. In this sense, the narration is the opposite of the description, which is essentially static. Second explanation, we have a narration when a text is structured in relation to *reality*. In this second perspective the narrative text is a representation, ranging from concrete factual descriptions (reports) to unreal fantasy (tales). A third alternative is argued in this essay: a narration – as it can be intuitively perceived – is a text inducing *affinity* (empathy) between the text and the producers (sender/receiver). This means that all the communicative devices (grammar, rhetoric, prosody, pragmatics etc.) attract the producers *inside* the plot and lead them to an identification with the characters and the situations.

I

Storia, narrazione, racconto

Fiabe, romanzi, epica, testi teatrali: esiste una specificità del testo narrativo? E in caso affermativo in che cosa consisterebbe? Per rispondere procederemo con alcuni chiarimenti terminologici, seguiti da un accenno alla natura complessa dei testi e alla conseguente difficoltà nella determinazione di una tipologia testuale. Le considerazioni che seguono si limitano ai *testi, orali e scritti, del linguaggio verbale*. Salvo indicazioni diverse, considereremo testo e discorso termini sinonimi. In queste pagine il testo è trattato come *oggetto linguistico empirico*, vale a dire nella sua produzione (manifestazione): sia compositiva, di enunciazione orale e di scrittura; sia ricettiva, di ascolto e di lettura. Non ci si intratterà nell'analisi del testo considerato come oggetto filosofico o ermeneutico. Alle domande che abbiamo posto in apertura daremo una risposta molto

vicina a quella attribuibile al senso comune. *Affinità* è un termine che qui è mutuato metaforicamente dalla geometria. Affine è un ambiente (o spazio) in cui proprietà e caratteristiche si possono disseminare, trasferire per traslati; in cui gli oggetti si caratterizzano per avere una direzione e comporsi spostandosi per parallelismi: proprio nel modo in cui le unità morfologiche vanno a comporre e ricomporre linearmente un testo. Ma alla metafora testuale si chiede qualcosa di più. Non siamo in uno spazio geometrico ma nel linguaggio: l'affinità non sta a indicare solo astratte corrispondenze di vettori, ma anche parentele, un'istituenda consanguineità, direzioni, tensioni e vite parallele. Il testo narrativo si caratterizza per trasferire al proprio interno chi lo produce e per renderlo affine alle sue forme.

Inoltre, adoteremo la terminologia in uso nella letteratura corrente sulla tipologia testuale¹ e sulla narratologia²; usi e riferimenti differenti saranno segnalati ove si rivelasse opportuno. Intendiamo con *storia* una sequenza di eventi o di accadimenti: i fatti, non la loro rappresentazione. Gli eventi possono essere di qualsiasi genere, reali e immaginari. La storia appartiene al mondo e «il mondo è tutto ciò che accade», inclusi i pensieri, i sentimenti, le fantasie. Intendiamo con *racconto* l'ordine con cui viene rappresentata linguisticamente una storia. Il racconto non è ciò che ascoltiamo o leggiamo: il racconto è la forma, la struttura con cui una sequenza di accadimenti si rappresenta. Osservava il matematico Gottlob Frege che sebbene il pianeta Venere resti lo stesso, c'è una differenza notevole nel descriverlo “Stella della sera” oppure “Stella del mattino”; sono due forme descrittive diverse che implicano conoscenze differenti di uno stesso corpo celeste. In fine, intendiamo con *narrazione* o *discorso narrativo* (o ancora *testo narrativo*) il racconto nella sua concreta manifestazione: come viene riportato verbalmente, oppure come viene riportato per scritto. Nella narrazione diventano rilevanti non solo aspetti del contenuto, ma anche aspetti dell'espressione: grana della voce, intonazioni, prosodia nel caso del parlato; forma e figura grafica, impaginazione, materiale di supporto nella scrittura. C'è di più, oltre alle singolarità del testo, diventano rilevanti le singole circostanze con cui un discorso narrativo viene eseguito dal mittente e fruito dal destinatario. Un canto di Dante recitato da Arnolfo Foà, da Vittorio Sermoni o da Roberto Benigni riporta la stessa storia, rappresentata dallo stesso racconto, è linguisticamente lo stesso testo, ma le tre narrazioni (in questo caso, *recitazioni*) sono diverse, e diverse saranno le fruizioni che ne avrà ciascun ascoltatore, o uno stesso ascoltatore in occasioni differenti. La terminologia in uso nella letteratura corrente³ adotta preferibilmente la parola *produzione* per riferirsi al complesso delle condizioni di manifestazione⁴ di un testo.

2

Parziali sovrapposizioni

Parziali sovrapposizioni. I confini tra storia, racconto e narrazione non sono netti; hanno il carattere di *frange*⁵, di delimitazioni sfumate⁶. Tra i fatti che costituiscono una storia (le cose accadute) e le loro rappresentazioni in un racconto corre una differenza sostanziale. Dire che la storia è una successione di accadimenti è solo la sintesi di un processo complesso. Senza togliere nulla alla loro reale oggettività, ai fatti si accede sempre attraverso percezioni, interpretazioni, forme di racconto. E poi il racconto non si limita a riflettere gli eventi; li seleziona e li caratterizza secondo condizioni cognitive vincolanti. Il confine tra i fatti e il loro racconto riflette la complessità del passaggio dalle cose alla loro rappresentazione. Già la tradizione classica distingueva tra *ordo naturalis*, in cui la struttura del racconto segue l'ordine naturale degli accadimenti, e *ordo artificialis*, in cui il racconto sposta la rappresentazione dei fatti in un ordine (temporale, consequenziale) diverso. La questione era nota nella retorica classica come *dispositio* o arte del disporre i temi del discorso. Gli studi narratologici contemporanei indicano preferibilmente con *fabula* l'ordine naturale e con *intreccio* o *intrigo* (quest'ultimo preferito da Paul Ricoeur) l'ordine artificiale del racconto. Sono distinzioni che emergono sullo sfondo di un problema che si annida nell'ambiguo significato della parola "naturale", che per un verso è indispensabile al nostro orientamento nell'esistenza, per altro verso allunga ombre ingannevoli, confonde le cose con i loro miraggi. È l'idea di "ordine naturale degli eventi" che ha fatto raccontare (descrivere) per secoli il movimento del Sole secondo una rappresentazione che oggi chiamiamo invece "moto apparente": e c'è da ricordare che analoghe apparenze hanno governato ricorrentemente i saperi più diversi.

Se la linea di demarcazione tra fatti e racconto è labile, non lo è meno quella tra racconto e narrazione. I fatti si trasformano quando sono trasposti in racconto; in modo analogo le forme del racconto si trasformano ancora nell'esecuzione narrativa. Le varianti d'intreccio di una stessa *fabula* prendono forma, oltre che nel racconto, anche nel modo con cui si manifesta l'atto narrativo finale. Prendiamo il caso di due conferenzieri che trattino lo stesso argomento, con lo stesso rigore scientifico: uno è pedissequamente ligio al suo tema, lo espone con correttezza ma senza particolare attenzione alla costruzione del discorso e alla comprensione che ne possono avere gli ascoltatori; l'altro alterna all'esposizione teorica degli esempi, alleggerisce le difficoltà con riferimenti intuitivi, guida l'uditorio con la voce, lo sguardo, il gesto. La retorica antica aveva già identificato nell'*exemplum* una figura di rilevante efficacia. Chiediamoci allora che valore abbia l'introduzione di un esempio nell'esposizione di un argomento:

se vada considerato un espediente della tecnica narrativa (sicuramente lo è), ma anche un componente formale del racconto, un modo di strutturare il discorso (ed è sicuramente anche questo). Chiediamoci ancora se i riferimenti intuitivi (gli *exempla*), un lessico adeguato alla comprensione (l'*inventio* lessicale) non debbano considerarsi sia componenti formali del racconto sia risultati estemporanei nella produzione narrativa. Quanto all'uso della voce, dell'intonazione e dell'andamento prosodico, sebbene appartengano indiscutibilmente all'*actio*, al momento produttivo della narrazione, possono tuttavia risultare elementi strutturali non secondari. La voce è un modulatore dell'enfasi, e l'enfasi – come l'esempio – è una figura discorsiva oltre a essere un componente esecutivo: fatto confermato, nella trasposizione scritta, dove gli espedienti grafici aiutano a marcare la lettura enfatica: sottolineature, corsivi, spaziature. Insomma, storia, racconto e narrazione sono momenti che, se richiedono di essere distinti, sono anche profondamente intrecciati e in sovrapposizione.

3

Dislocazioni

Complessità, mobilità, non prevedibilità del testo. Si deve tenere costantemente in evidenza la natura *intrinsecamente complessa* del testo. Un testo anche molto breve – un'esclamazione, un comando, un singolo segno di punteggiatura – è sempre complesso non solo per ciò che la voce o la scrittura manifesta, non solo per la complessità grammaticale che comunque comporta, ma per i riferimenti al contesto e alle circostanze, per le presupposizioni, per le implicazioni intellettuali ed emotive, per le allusioni che comporta. C'è nella manifestazione testuale una *complessità lineare*, sintagmatica che cresce con la lunghezza del testo; e c'è una *complessità non-lineare*, paradigmatica o virtuale che Saussure attribuisce a “rapporti *in absentia*”, che corre lungo ciò che il testo non dice e tuttavia comunica. Sono spesso considerati “eleganti” i testi letterari, come quelli scientifici, che si presentano compatti e sobri. Questi testi accompagnano alla brevità del dire una complessità d'interpretazione, una ricchezza d'implicazioni. È sobrio e minimale il verso di Quasimodo «... *ed è subito sera*»; come minimale è la scrittura algebrica del prodotto notevole $(a + b + c)^3$, formula che nella sua brevità condensa un lungo polinomio. Sia il verso di Salvatore Quasimodo che il cubo del trinomio si possono portare ad esempio di testi la cui brevità implica una complementare complessità: di comprensione, nel caso del verso poetico; di calcolo, che è un tipo di comprensione, nel caso del cubo trinomiale. Come lo spazio affine, il testo è la manifestazione lineare d'implicazioni disseminate in luoghi linguistici anche molto distanti.

Nel testo ci sono poi *costituenti ambientali* di tipo pragmatico ed esecutivo, forme pertinenti per determinare il senso del discorso. Ci riferiamo alle *circostanze* in cui il testo è prodotto; al *co-testo* che precede e segue la singola sequenza testuale. Ci riferiamo ai mittenti (scriventi, parlanti), come ai destinatari (lettori, interlocutori) che sono parte dell'atto di produzione testuale. Ci riferiamo alle aspettative, agli effetti riposti nella giusta o felice destinazione: il testo letto o sentito da chi deve o non deve riceverlo, da chi è o non è in grado di comprenderlo. Gérard Genette ha mostrato la ricchezza di prospettive che comporta il ruolo del narratore, a seconda che si collochi esternamente o meno al racconto. Umberto Eco ha elaborato un'analisi simmetrica in cui emerge la fondamentale cooperazione del narratore o lettore, al quale è affidato il compito di cooperare, di *comprendere* quanto l'autore non dice e tuttavia il suo testo può comunicare. Sono innumerevoli gli *atti linguistici mancati*, non solo per incompetenza grammaticale ma per insipienza o infelicità di attuazione e di fruizione. Appartengono ai costituenti ambientali, anche l'autore del testo, la persona, la vita, il complesso culturale in cui si è formato e di cui è espressione, i propositi che lo hanno indotto alla singola produzione, i canoni espressivi, gli stili con cui si identifica. L'analisi strutturale, contrariamente a quanto si ritiene, non trascura questi aspetti ambientali. I costituenti ambientali sono rilevanti quanto la concordanza morfologica o la subordinazione frasale; concorrono con pari valore costitutivo della grammatica alla composizione di un testo ben formato e adeguatamente prodotto. Ci illuderemmo se pensassimo che, in forza degli studi storici e filologici, siamo in grado di comprendere un testo geroglifico del *Libro dei morti* (Nuovo Regno, XVIII-XX dinastia, sec. XV-X a.e.v.) per il solo fatto che lo sappiamo tradurre e ne conosciamo parte del contesto storico: non terremmo conto dell'abissale differenza dei costituenti ambientali. E saremmo preda della stessa illusione se pensassimo di avere la possibilità di comprendere una canzone dei Beatles (diciamo *Yesterday*, 1965 e.v.) allo stesso modo in cui fu compresa quasi mezzo secolo fa, all'epoca della sua uscita: il tempo è ladro gentile, ruba gli eventi lasciando l'illusione di riaverli attraverso i ricordi e la storia.

Il testo è luogo di un gioco pervasivo di *mobilità*, di *sostituzioni* e *slittamenti delle pertinenze*, un gioco in cui si esprime uno stesso senso attraverso forme differenti. I fenomeni linguistici che per lo più si citano per esemplificare questa caratteristica sono la *sostituibilità tra sinonimi* e gli *slittamenti retorici*. Ma metafore e sinonimi non sono i soli luoghi in cui il testo si anima di dislocazioni dei mezzi espressivi. Spesso, quello che non esplicitiamo con le parole viene espresso attraverso intonazioni e prosodie. Spesso, per mancanza di competenza lessicale o per deficit esecutivi, sostituiamo singoli termini con parafrasi; più raramente operia-

mo all'inverso, dando nomi o epiteti più o meno arbitrari per sintetizzare lunghe e complesse descrizioni (accade nei gerghi tecnici e nei linguaggi settoriali, nel discorso ironico e in quello caricaturale, dove l'epiteto lavora intensamente)⁷. Spesso nella scrittura si affidano le connessioni logiche a strategie grafiche, a paragrafazioni, a indirizzi ipertestuali. Insomma nella reale manifestazione del testo procediamo assegnando non solo alle parole, ma anche a costituenti pragmatici ed esecutivi funzioni che le grammatiche demandano a categorie relegate nella fenomenologia del testo. Queste dislocazioni, queste possibilità dei componenti testuali di rivestire funzioni non standard, producono un accrescimento cognitivo. Il testo ottenuto per sostituzione, per parallelismi e travestimenti ha *un significato che allo stesso tempo è e non è quello originario*, proprio come chi indossandone la maschera è e non è Arlecchino. E questo essere e non essere lo stesso segno, questo avere e non avere lo stesso significato, finisce per generare – a condizione di essere condotto con competenza – comunicazioni più ricche, più pertinenti e acute di quelle che produrrebbe il linguaggio non dislocato. Rubo una citazione da Galvano della Volpe: il verso del poeta Dylan Thomas «... a grief ago» (... *un dolore fa*) dà un'inedita immagine del dolore, insieme a un'inusuale idea della misurazione del tempo⁸. L'espressione di Dylan Thomas rappresenta in modo felice ciò che Paul Ricoeur chiama *metafora viva*, un'espressione che non solo è poetica ma svolge anche una funzione conoscitiva, presenta le cose e i loro significati sotto angolazioni nuove, inaspettate. Ricoeur ripropone la tesi che già aveva espresso Frege⁹ a proposito della “Stella della sera” e della “Stella del mattino”: lo stesso oggetto descritto diversamente induce nuove prospettive, crescita di sapere.

4

Imprevedibilità: *rule missing e rule changing*

Con *prevedibilità* si intende la possibilità di determinare a priori la composizione del testo. La *non prevedibilità* asserisce che, data un'espressione (una sequenza testuale) non si può determinare a priori quali espressioni la debbano precedere o seguire. Questa non prevedibilità della composizione testuale prende anche il nome di *non calcolabilità* o *creatività*¹⁰. Nel testo *la non prevedibilità sussiste per principio*: è condizione costitutiva per la sua esistenza. Ora, non è affatto facile accettare la non prevedibilità dal momento che risulta essere un principio fortemente non intuitivo. Che mai può voler dire “non prevedibilità del testo” quando in qualsiasi lingua c'è sempre una grammatica, un sistema di regole, di concordanze, di *consecutiones*, di calcoli, per cui le sequenze, lungi dall'essere libere, sono determinate da regole? “ $3 \times 4 = \dots$ ” è un frammento di testo che determina

il sintagma che deve completarlo. “Carlo è un eccezionale giocatore di ...”, è un altro frammento saturabile correttamente da una determinata classe di espressioni e non da altre. Come può essere costitutiva la “non prevedibilità”, quando in qualsiasi forma testuale è sempre necessario rispettare canoni di *coerenza* e di *coesione* senza i quali il testo si disgrega, e di una scrittura o di un discorso resta un’accozzaglia di grafismi e di eventi acustici? Queste obiezioni sono inattaccabili e confermano la complementare costitutività della grammatica, che si affianca all’altrettanto costitutiva creatività della lingua e della produzione testuale. Ma rispetto alla grammatica, la produzione testuale è *non prevedibile almeno in duplice senso*. In primo luogo la produzione di un testo, può essere completata con numerose se non infinite sostituzioni. Per esempio: “ $3 \times 4 = 7 + \sqrt{(13^2 - 12^2)}$ ”, essendo il membro di destra dell’uguaglianza una corretta formulazione del numero 12. Potrei poi incontrare il testo: “Carlo è un eccezionale giocatore di *Bell & Hammer*”, essendo *Bell & Hammer* il nome, raro a sentirsi in italiano, d’un gioco da tavolo nato oltre due secoli fa nell’Europa settentrionale. Si tratta di produzioni testuali poco prevedibili ma sempre *rule governed*, costruite secondo regole grammaticali. Ma si può avere anche una non prevedibilità o creatività ben più radicale, in cui occorrono espressioni false o apertamente insensate: *sinnlos* o *unsinnig* le chiamava Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*. Espressioni come: I) “ $3 \times 4 = 15$ ”; II) “ 3×4 e rientro a casa”; III) “*BS&F + 18*”. Attenzione però. La prima espressione, “ $3 \times 4 = 15$ ”, è un errore di calcolo, ma un calcolo sbagliato non è privo di senso; la matematica distingue tra calcolo corretto e calcolo non corretto. Il secondo esempio, “ 3×4 e rientro a casa”, potrebbe essere l’enunciazione della mossa di un gioco sconosciuto, un’espressione convenzionale, l’inizio di un *brainstorming* creativo. Quanto a *BS&F + 18*, è il titolo di una raccolta di liriche futuriste scritte da Ardengo Soffici nel 1915, e ha il significato di essere il verso di una lirica nonché il titolo di un’opera letteraria. Questi esempi di non prevedibilità permettono di cogliere il nucleo più significativo della creatività linguistica: *l’inarrestabile tendenza, una vera e propria pulsione per gli umani, a costruire comunque una sensatezza*, qualunque sia la forma, la frammentazione, l’enigmaticità con cui il testo si presenta. È una pulsione talmente forte che un umano, ogni volta che si trovi di fronte a sequenze insensate in cui non è possibile riconoscere una grammatica nota, è pronto a ipotizzare regole nuove, e farà di tutto per passare da una condizione insostenibile di *rule missing*, a una azzardosa ma ben più accettabile condizione di *rule guessing* o di *rule changing*.

Le proprietà che abbiamo sommariamente descritto (complessità, mobilità, non prevedibilità) mostrano l’intrinseca vaghezza di ogni classificazione o tipologia testuale. Ci si dibatte in una singolare contraddizione. È sufficiente entrare in una libreria, in una biblioteca, in un ufficio ammini-

strativo per essere travolti da una logica classificatoria di libri e documenti. Ma generi e tipi testuali sono come i punti cardinali, come le latitudini e le longitudini: luoghi necessari e tuttavia virtuali¹¹. Nei decenni recenti gli studi di linguistica testuale hanno prodotto tipologie¹² – Werlich; De Beaugrande, Dressler; Sabatini – tra loro simili: a ben vedere si possono considerare varianti di un canone unico. In queste tipologie il *testo narrativo*, riprendendo posizioni che risalgono alle poetiche dei greci e dei latini, viene collegato per lo più a due fattori costitutivi: il rapporto che il testo ha con il *tempo*, quello che ha con la *realtà*. Una riflessione lessicale. Limitandosi alla lingua italiana, narrare è termine che appartiene a un paradigma di sinonimi che variano tra la semantica della *descrizione* (descrivere, riferire, esporre, definire, riportare) e quella del *racconto* (narrare, raccontare, riferire, novellare)¹³. Nell'uso i termini di questo paradigma hanno applicazioni che chi ha competenza della lingua sa distinguere; chi ha tale competenza sa anche governare il gioco degli scambi, delle sostituzioni che di volta in volta fanno sfumare un termine su un altro. Torniamo al tempo e alla realtà come costituenti che dovrebbero distinguere il racconto (dimensione temporale) dalla descrizione (dimensione reale).

5

Descrivere fatti, narrare sequenze

Possiamo considerare il tempo, seguendo la concezione di origine aristotelica, una processualità oggettiva, una trasformazione delle cose che ha nel movimento dei corpi la manifestazione più evidente¹⁴. Del tempo possiamo ugualmente prendere in considerazione la concezione opposta, soggettiva, illustrata da Agostino¹⁵ e che Hegel chiamava “tempo intuito”: in cui la processualità coincide con la memoria di un osservatore. È la *distensio animi* che percepisce la trasformazione attraverso il confronto tra due stati di cose, il prima e il dopo. Queste due concezioni considerano da due punti di vista opposti la stessa cosa. È certo che ogni trasformazione può essere oggetto sia della semantica descrittiva (si può descrivere un processo) che di quella narrativa. Ma si dice preferibilmente che “si descrivono i fatti!” e che “si racconta (si narra) una storia”, si descrive la facciata della cattedrale, si racconta (narra) la Grande Guerra. La descrizione riferisce stati di cose, la narrazione riporta l'evoluzione e i cambiamenti. Niccolò Tommaseo distingue così: «si descrive anco senza narrare. Tale è la descrizione dello scudo d'Achille, dello scudo d'Ercole, di un paese, d'uno strumento, d'una passione, d'una malattia, d'una bestia, d'una festa di principe. Nei poemi epici, la descrizione è mista alla narrazione; [...] La vita d'un uomo si narra non si descrive»¹⁶. Sembra che la narrazione abbia la specificità di esibire i fatti mentre si snodano nel tempo, dove regna la figura del *post*

hoc ergo propter hoc. E l'esordio "C'era una volta ..." segna il capo da cui il filo inizia a dipanarsi. A ben vedere, l'idea che il tempo sia la condizione costitutiva del racconto domina la narratologia del Novecento. È il presupposto dell'*Analisi strutturale del racconto*¹⁷ di Roland Barthes. È l'idea che domina la distinzione tra nuclei ed espansioni, che governa il gioco delle azioni, dei personaggi e delle loro funzioni, per cui ciascun personaggio «anche secondario, è eroe della propria sequenza». È il filo conduttore individuato per primo da Vladimir Propp¹⁸, ripreso da Claude Bremond¹⁹, e che si tradurrà nello schema degli "attanti" di Algirdas Greimas²⁰. Ed è un'idea, quella del tempo, che diventa nucleo centrale nella ricerca di Paul Ricoeur²¹; il quale riconduce l'esperienza del tempo all'ordine espositivo del racconto. Ora, proprio la spinta unificatrice compiuta dall'analisi strutturale del racconto, e la conclusione di Ricoeur per il quale tempo e racconto in sostanza coincidono, finiscono per farci perdere la specificità del testo narrativo. Si può condividere, oltre che apprezzare, il risultato unitario raggiunto da Ricoeur: ma allora riemerge più forte la domanda circa *la differenza tra la descrizione di un processo e la sua narrazione*. Che cosa vuole dire Tommaseo affermando che la vita d'un uomo si narra non si descrive? Che cosa accade quando Italo Calvino racconta nelle *Cosmicomiche* storie riferite a personaggi che sono impersonali oggetti della scienza? Perché nell'*Ulisse* di James Joyce la giornata di Leopold Blum è raccontata e non solo descritta? È perché la giornata ha uno svolgimento temporale? E poi, che cosa accade quando un autore di fiabe per bambini sostituisce a eroi tradizionali (Cenerentola, il Principe, il Drago, il Lupo) le avventure di un elettrone o il viaggio di un quanto di luce? – E va da sé che, se è un bravo narratore, può farlo. Ma allora torna la domanda: che ha fatto il narratore, per riuscire a trasformare un concetto astratto o inanimato (un elettrone, un fotone, un numero, una goccia d'acqua) in un «eroe della propria sequenza»? Una prima risposta potrebbe formularsi con l'idea di *antropomorfizzazione*: la rappresentazione immaginaria e animistica di cose, piante, animali, venti e tuoni nella veste di soggetti umani. Esopo, Fedro, la mitologia pagana e l'immaginario popolare avrebbero creato quest'arte narrativa che traspone in figure umane il mondo della natura. Ma questa, seppure interessante e a suo modo corretta, è una risposta di superficie. Sicuramente non è una risposta d'ordine testuale. Bisogna insistere sulla domanda, ma formularla in prospettiva opposta, chiedendosi «che cosa rende un soggetto antropomorfo?». Che cosa permette di far parlare gatti e volpi, di mettere in scena leoni che si comportano come re, alberi che invitano il viandante a riposare sotto la propria ombra? Quello che si presenta come immaginario antropomorfo è il risultato di una costruzione testuale. Ma, il testo che cosa ha costruito? Il tempo o qualche altra cosa?

Una critica analoga si può muovere all'altra presunta condizione costitutiva della narrazione: la discriminante basata sulla realtà. Quella per cui, rispetto a tipi testuali vincolati alla descrizione del mondo e di ciò che in esso accade, la narrazione si porrebbe invece nella posizione privilegiata e rischiosa di rappresentare anche cose immaginarie. Dunque una discriminante che opera all'interno della semantica e assegna alla narrativa un lasciapassare per descrivere oltre il reale. Si tratta – e come potrebbe essere diversamente? – anche in questo caso di un confine sfumato, complesso, variabile secondo prospettive e punti di vista. Nel *Gorgia* (523 a) Platone usa la parola $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$, che ordinariamente abbraccia un'ampia gamma di significati (“parola, discorso, racconto, fama, leggenda, saga, favola di animali”), per contrapporre il racconto di cose finte a quello di cose realmente accadute. E di nuovo Platone riprende, nel *Timeo*, il termine $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ per riferirsi a ciò che diciamo *verosimile*: un evento che pur non essendo realmente accaduto ha gli elementi per essere ritenuto tale. La distinzione viene ripresa in modo sostanzialmente analogo da Aristotele: anch'egli usa $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ per riferirsi al discorso verosimile. L'esordio narrativo “C'era una volta ...” avrebbe dunque la funzione di proiettare il contenuto del testo non tanto in un tempo remoto, quanto nella lontananza dalla realtà²². Abbiamo considerato i miraggi che da sempre hanno accompagnato saperi e credenze (PAR. 2) per cui chiamiamo reale solo un modo abituale di vedere. In aggiunta, è proprio la realtà, che spesso trae in inganno, a imporsi in forma non intuitiva. Quando Lucrezio componeva il *De rerum natura*, pensare gli atomi richiedeva uno sforzo d'immaginazione considerevole. Che realtà potevano avere, se non nel ragionamento astratto, gli atomi invisibili che un *clinamen* faceva vorticare dando origine al mondo? Né i saperi positivi attuali chiedono meno sforzo d'immaginazione. La scienza contemporanea chiede ancora di figurarsi come reali atomi, da interpretare ora come corpuscoli e ora come onde; chiede di pensare come reali orologi che vanno più lenti a mano a mano che si muovono in crescente velocità; buchi neri e *wormholes*, tunnel che mettono in contatto universi paralleli (le “gole” di Einstein-Rosen); spazi complessi descritti da geometrie con rette perpendicolari a se stesse. Si può dire che gli oggetti appena nominati siano verosimili? Introdurre la discriminante “testo descrittivo” *versus* “testo narrativo” sulla base dell'opposizione tra contenuto reale e contenuto immaginario lascia zone d'ombre, frange vaghe, e non individua ciò che propriamente connota la narrazione. Che cosa permette di *entrare* nella narrazione della spedizione dei Mille *Da Quarto al Volturno*; di partecipare delle sventure di Renzo e di Lucia; di quelle di un burattino di legno che vuole diventare un ragazzo; di sentire le solitudini del tenente Drogo in mezzo al *Deserto dei Tartari*? Al di là di tempo e realtà, e delle loro incomplete definizioni,

la narratività chiede di risolvere una questione diversa, che potremmo definire d'*ingresso nel testo*.

6

Narrazione e affinità

La questione dell'*ingresso*: la potremmo chiamare anche *questione di prospettiva* o di *punto di vista*. Abbiamo notato, a proposito di complessità e di slittamenti, che il testo è disseminato di punti di vista, di luoghi che danno direzione (fattuale, emotiva, relazionale) ai costituenti testuali. Ora, in quello che chiamiamo ingresso nel testo si ritrovano certamente le prospettive, i punti di vista che un testo, nelle intenzioni del narratore e nella cooperazione del ricevente, via via assume²³. L'ingresso avverrà secondo i passaggi e gli snodi che la narratologia mette in luce: il narratore *omo*, *etero-*, *extra-*, *intra-*, *meta-*diegetico; gli *attanti* di Greimas; le *forme strutturali* (funzioni, azioni, narrazione) di Barthes; la cooperazione del *narratario*, del *lettore ideale* o del *lettore empirico* di Eco. È chiaro che si resta esterni o si entra nel testo attraverso quei passaggi e quei *topoi* testuali. Ma se l'ingresso li presuppone, tuttavia non può essere ridotto ad essi. *L'ingresso denota il passaggio dall'esternità all'internità rispetto al testo*. L'ingresso denota il passaggio tra l'"essere spettatore o a distanza" e l'"essere in affinità o dentro" al testo. "A distanza", "spettatore": espressioni che denotano il testo descrittivo (scientifico o letterario), la lontananza dai contenuti testuali e dai mezzi espressivi; denotano lo status di separatezza dai fatti e dal testo che li rappresenta. Di contro, ci sono modi e gradi per entrare e stare dentro al testo, "in affinità" con i contenuti e con i mezzi espressivi²⁴. Nel testo "prodotto in affinità", chi produce (narratore e ricevente) *non solo* s'identifica con i contenuti *ma* si percepisce anche raffigurato nei modi che il testo suggerisce. L'affinità con il testo induce a percepire un incontro del gusto, la giustezza delle scelte lessicali, l'insostituibilità di un'espressione, la felicità di un andamento prosodico. Nella misura in cui si entra nel testo, si entra nella dimensione narrativa; nella misura in cui si resta fuori, si rimane nella dimensione descrittiva. *La narratività è vivere il testo dentro*. Entrambe le posizioni (esternità, internità) soddisfano specifiche funzioni del linguaggio, e impongono vincoli di natura grammaticale e testuale. In particolare, è significativa la trasformazione subita a partire dal Rinascimento in Occidente dal testo descrittivo scientifico, in cui gradualmente si affermano: la "protocollarietà" delle procedure descrittive; l'esplicitazione della loro concatenazione logica; lo stile "deagentivizzato" (la rimozione di ogni traccia autoriale, di ogni soggettività narrante); la dominanza del modo indicativo; la dominanza del presente intemporale; la forma passiva produttrice di perifrastiche impersonali; l'eliminazione d'interiezioni e di

altri segnali discorsivi²⁵. Evoluzione analoga a quella dei testi scientifici ha caratterizzato anche i testi normativi, le forme redazionali delle leggi, con articolazioni non meno rigide e costruzioni non meno impersonali²⁶. Viceversa, *nei testi narrativi le forme agentive sono costantemente e fortemente marcate*: i riferimenti alle credenze, il discorso allusivo, i giudizi valutativi espliciti o enfaticizzati attraverso la reticenza, il discorso diretto, la dominanza di figure protagoniste, la costanza di figure oppponenti e coadiuvanti, la figura del premio da conseguire a seguito del superamento di prove, la marcatura di connotazioni euforiche e disforiche, il ricorso frequente ai verbi servili e alle forme che segnano il carattere intenzionale dell'azione. Come si vede, la funzione *diegetica* (il luogo di conduzione dell'azione), così rilevante nella narratologia attuale, ha un'estensione ampia e, analogamente alle altre componenti testuali, ha un potenziale disseminativo che la rende ubiqua, sia nella dimensione propriamente grammaticale che in quella testuale. Nella narrazione ogni luogo del testo è un possibile *shifter*, un *relais*, un interruttore di affinità tra il produttore e il testo, è un focalizzatore della posizione del produttore che non solo si proietta nella Voce narrante, ma si dissemina nella morfologia e nella grammatica. Se nella *descrizione* il produttore del testo si trova in posizione di spettatore²⁷; se in un *testo normativo* il produttore si trova in posizione di "soggetto passivo" (in senso narratologico oltre che giuridico); nella *narrazione* chi produce il testo si trova in posizione di *agente nel testo*, che di volta in volta entra nei panni degli attanti, dei protagonisti, dei conduttori di azioni e funzioni, oltre che nelle forme testuali. Nell'opera narrativa anche la descrizione può procedere per affinità, a differenza di quanto accade in quella scientifica. Il mare descritto da Victor Hugo nei *Travailleurs de la mer* non è quello descritto da un oceanografo: è un mare agente e agito, prima ancora di un mare osservato. "C'era una volta ...", "Il était une fois ...", "Once upon a time ...", "Es war einmal ...", "Había una vez ...": queste espressioni sono il passaporto per la narrazione. Non solo perché l'universo narrativo possiede una dimensione temporale, né perché la storia si può svolgere anche in un mondo immaginario. Quell'incipit è in primo luogo il segnale d'accesso al testo; dice che in esso si entra per affinità, per essere tutt'uno con ciò che il testo rappresenta e con il modo in cui è rappresentato. È la ragione per cui, se la narrazione funziona, vediamo, amiamo e detestiamo i personaggi, i paesaggi, le cose, gli avvenimenti, insieme alle parole con cui sono narrati.

Note

1. R.-A. De Beaugrande, W. U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1981 (trad. it. *Introduzione alla linguistica testuale*, il Mulino, Bologna 1994).

2. G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972 (trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976).
3. U. Eco, *Trattato di semiotica*, Bompiani, Milano 1975, parte 3.
4. L. Hjelmslev, *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, 1943 (trad. ing. *Prolegomena to a Theory of Language*, a cura di F. J. Whitfield, University of Wisconsin, 1961; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, a cura di G. C. Lepschy, Einaudi, Torino 1968; Def. 50, pp. 88, 113).
5. M. Black, *Vagueness: An Exercise in Logical Analysis*, in "Philosophy of Science", 4, 1937, pp. 427-55; ristampato in Id., *Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca 1949 (trad. it. *Linguaggio e filosofia*, a cura di F. Salvoni, Bocca, Milano-Roma 1953, cap. III).
6. I. M. Copilowish, *Border-line Cases, Vagueness and Ambiguity*, in "Philosophy of Science", VI, 2, pp. 181-95; S. Moruzzi, *Vaghezza. Confini, cumuli e paradossi*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 8-13.
7. Un approfondimento in prospettiva interazionista della formazione e delle disfunzioni della competenza lessicale, nei processi di riferimento e narrazione di stati di cose, si trova in G. Basile, *La conquista delle parole. Per una storia naturale della denominazione*, Carocci, Roma 2012, pp. 57-65.
8. G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano 1960-66; P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975 (trad. it. *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1976; Id., *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983; Id., *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1983; G. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, in "Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik", 100, 1892, pp. 25-50 (trad. it. *Logica e aritmetica*, Boringhieri, Torino 1965).
9. Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, cit. in cui la connotazione è prodotta tramite la differente denominazione dello stesso oggetto.
10. T. De Mauro, *Minisemantica*, Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 46-56.
11. M. Prampolini, *Viator in fabula. Per una tipologia di testi per viaggiatori*, in *Viaggio e letteratura*, a cura di M. T. Chialant, Marsilio, Venezia 2006, pp. 109-34.
12. E. Werlich, *Typologie der Texte*, Quelle et Meyer, Heidelberg 1975. Cfr. anche De Beaugrande, Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, cit., cap. 9; F. Sabatini, «Rigidità-esplicitzza» vs «elasticità-implicitzza»: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in G. Skytte, F. Sabatini, *Linguistica testuale comparativa*. In memoriam Maria-Elisabeth Conte (= "Etudes romanes" 42), Museum Tusculanum Forlag, Københavns Universitet, Copenhagen 1999, pp. 141-72.
13. Così, in De Beaugrande, Dressler: «I testi DESCRITTIVI servono, in quest'ottica, a riempire spazi di sapere i cui centri di controllo sono oggetti e situazioni. In essi si registrano con frequenza relazioni concettuali per attributi, stati, rappresentanti e specificazioni. Inoltre il testo di superficie dovrebbe presentare una frequenza altrettanto notevole di modificatori. [...] I testi NARRATIVI sarebbero invece quelli che dispongono in un determinato ordine sequenziale azioni e avvenimenti. Qui le relazioni concettuali più frequenti sono causa, ragione, agevolazione e prossimità temporale [...] il testo [narrativo] in superficie dovrebbe presentare di conseguenza un'alta frequenza di subordinazioni» (trad. it. 1994, p. 201).
14. Aristotele, *Fisica*, IV, 11219, B 1: «il tempo è il numero del movimento secondo il prima e il dopo».
15. Agostino, *Confessioni* (XI, 28, 1): «Nessuno nega che il futuro non ancora c'è; ma c'è già nell'anima l'attesa del futuro. Nessuno nega che il passato non è più; ma c'è ancora nell'anima la memoria del passato. E nessuno nega che il presente manca di durata, perché subito cade nel passato, ma dura tuttavia l'attenzione attraverso la quale ciò che sarà passa, si allontana verso il passato». E sopra (XI, 20, 1): «Non ci sono propriamente parlando tre tempi, il passato il presente, il futuro ma soltanto tre presenti: il presente del passato, il presente del presente e il presente del futuro».
16. N. Tommaseo, *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana* (Nuova edizione napoletana - Eseguita sull'ultima milanese e riordinata dall'Autore), voce 2.348, Tipografia Editrice Bideri, Napoli 1935.

17. R. Barthes, *L'analyse structurale du récit*, in Id. (éd.), *Communications*, 8, Seuil, Paris 1966 (trad. it. *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1979, pp. 5-46).
18. V. Ja. Propp, *Morfologija skazki*, Gosudarstvennij Institut Istorii Iskusstva, Leningrad, *Voprosi poetiki*, 12, 1928 (trad. it. di S. Arcella, *Morfologia della fiaba*, Newton Compton, Roma 1976).
19. C. Brémond, *Logica del racconto*, Bompiani, Milano 1973. Ma cfr. anche *Logica dei possibili narrativi*, in Barthes, *Communications*, cit., pp. 97-122.
20. A. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris (trad. it. *Semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Rizzoli, Milano 1969).
21. P. Ricoeur, *Temps et récit*, tomes I et II, Seuil, Paris 1983 (trad. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986. In partic. cap. III. 4, pp. 133-9).
22. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953 (trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Lerici, Milano 1960): «Il passato narrativo fa parte, dunque, di un sistema di sicurezza delle Belle Lettere. [...] Ci si spiega allora quanto di utile e quanto d'intollerabile ha il passato remoto del Romanzo; è una falsità palese; designa, per così dire, il campo di una verosimiglianza che svela il possibile nel momento stesso in cui lo indica come falso».
23. Sintesi di queste analisi si trovano in letteratura manualistica: U. Volli, *Manuale di semiotica*, Laterza, Roma-Bari 2001, capp. 3.-6.; V. Pisanty, A. Zijno, *Semiologia*, McGraw-Hill, Milano 2009, cap. 5; cfr. anche F. Vittorini, *Il testo narrativo*, Carocci, Roma 2005.
24. L'oscillazione tra internità ed esternità può assimilarsi alla nozione di *focalizzazione* che Genette colloca nella categoria del "Modo" testuale. Anche per Genette la focalizzazione determina il Modo interno o esterno con cui l'azione è rappresentata. Tuttavia Genette la identifica con la figura della Voce narrante (*omo-*, *etero-*, *extra-*, *intra-*diegetica ecc.), e così la limita fortemente. L'ingresso nel testo non si ferma alle varianti diegetiche, e il modo con cui se ne ha affinità non è prevedibile.
25. M. Cortelazzo, *La lingua delle scienze: appunti di un linguista*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica*, 31-32-33, a cura di G. Peron, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 185-95. Cortelazzo individua quattro tratti distintivi del testo scientifico: precisione, concatenazione, sintesi, deagentivizzazione.
26. Per Sabatini, «Rigidità-esplicitzza» vs «elasticità-implicitzza», cit., il testo scientifico, come quello normativo, si caratterizza per *rigidità* denotativa ed *esplicitazione* delle ipotesi/premesse/presupposti; viceversa sono semanticamente *elastici* (connotativi) e carichi d'*implicite* allusioni i testi letterari e poetici. Sulla rigidità del significante nel testo poetico, cfr. M. Prampolini, *Lesattezza nella poesia e nella scienza*, in "Testi e linguaggi", Rivista del Dipartimento di Studi Umanistici, 5, Università degli Studi di Salerno, Salerno 2011, pp. 295-305.
27. Si rimanda agli esercizi di descrizione proposti in I. Calvino, *Osservare e descrivere e Ipotesi per una descrizione*, in *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Marcos y Marcos, Milano 1995, pp. 88-97.