Angelo Marchese

# L'officina del racconto

## Semiotica della narratività

Arnoldo Mondadori Editore

© 1983 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

*I edizione Studio Mondadori maggio 1983*
*I edizione Oscar saggi aprile 1990*

ISBN 88-04-33903-9

*Questo volume è stato stampato*
*presso Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.*
*Stabilimento Nuova Stampa - Cles (TN)*
*Stampato in Italia - Printed in Italy*

**Ristampe:**

4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

1994 1995 1996 1997 1998 1999

# Sommario

1 *Introduzione*

5 I. TEORIE DELLA NARRATIVITÀ
5 1. Alle origini del racconto
7 2. Il formalismo russo
14 3. L'analisi morfologica di Vladimir J. Propp
19 4. Claude Bremond e la logica del racconto
29 5. L'analisi sintattica e trasformazionale di Tzvetan Todorov
34 6. L'analisi semiotica di Algirdas Julien Greimas
46 7. La stilistica del racconto di Gérard Genette
51 8. La comunicazione narrativa secondo Seymour Chatman
53 9. Roland Barthes e la pluralità del testo
58 10. Contributi italiani

69 II. LE STRUTTURE DEL RACCONTO
69 1. La natura della narrativa
72 2. La trama
76 3. Le istituzioni narrative
80 4. Latitanza ed epifania dell'autore
84 5. Storia e narrazione, *fabula* e intreccio
88 6. Lo smontaggio del racconto
92 7. Il punto di vista narrativo
97 8. Il messaggio e i codici

101 III. LO SPAZIO
101 1. La descrizione
106 2. Lo spazio e la percezione
109 3. Il simbolismo dello spazio
112 4. La diegesi e lo spazio

116 5. I personaggi e lo spazio
121 6. Lo spazio e gli archetipi
125 7. La correlazione dei codici

129 IV. IL TEMPO
129 1. Il problema del tempo narrativo
132 2. L'ordine del racconto: le anacronie
136 3. Struttura dell'analessi
145 4. Durata e frequenza
153 5. La fenomenologia del tempo: i *tempora* verbali

157 V. LE TECNICHE DELLA RAPPRESENTAZIONE
157 1. Prospettiva, distanza, voce
160 2. Prospettiva
164 3. Distanza
168 4. L'istanza narrativa
171 5. Narratore nascosto e narratore palese
176 6. Soliloquio, monologo interiore, flusso di coscienza
180 7. La discorsività nella narrativa
182 8. Le funzioni del narratore

185 VI. I PERSONAGGI
185 1. Complessità del personaggio
188 2. Fenomenologia del personaggio: *La Lupa* di G. Verga
192 3. Dal ritratto al ruolo
195 4. Il sistema dei personaggi
204 5. Significato e definizione del personaggio
207 6. La presentazione del personaggio
212 7. Abbozzo di una teoria integrata del personaggio
216 8. Valore antropologico e valore funzionale del personaggio

223 CONCLUSIONI

235 *Bibliografia*

239 *Indice dei nomi*

241 *Indice degli argomenti*

245 *Indice delle opere citate*

# Introduzione

Lo studio delle strutture narrative accompagna, si può dire, la storia stessa della riflessione critica sull'opera letteraria; ma esso assume caratteristiche del tutto nuove soltanto nel nostro secolo, per l'interesse che il problema suscita in campi apparentemente lontani o comunque diversi come il folclore, l'antropologia, le comunicazioni di massa, il cinema e ovviamente la letteratura. Se è possibile trovare qualcosa di comune fra la fiaba, il mito, il film, il fumetto e il romanzo, vuol dire che, al di là delle forme espressive e stilistiche proprie a ogni genere e prescindendo dal valore estetico dei testi, esiste una base strutturale necessaria che fa sì che determinate comunicazioni segniche siano avvertite come narrazioni: una siffatta struttura è composta sempre da una *storia*, cioè da una concatenazione di eventi gestiti da uno o più personaggi, e da un *discorso*, cioè da particolari procedimenti espressivi atti a comunicare il contenuto della storia. Il fatto che ogni narrazione sia un processo comunicativo che coinvolge almeno due parti, un emittente e un ricevente (autore e pubblico), in forme e modi diversi, è già colto da Aristotele, che distingue due tipi di mimesi artistica: quella narrativa vera e propria, in cui è l'artista a raccontare l'azione, e quella drammatica, dove sono gli attori a rappresentare direttamente le vicende, «come se ne fossero essi stessi i personaggi viventi e operanti» (*Poet.*, 1448a, 21 sgg.).

Nasce di qui la distinzione, ancora oggi di capitale importanza, fra rappresentazioni diegetiche, come l'epica – a cui Aristotele fa riferimento – e rappresentazioni mimetiche, come la tragedia: entrambe si fondano su un contenuto narrativo, la trama o «favola» (come la definisce il filosofo) o storia, anche se tale contenuto può essere narrato o rappresentato, e può essere narrato – aggiungiamo noi – usando «sostanze dell'espressione» e tecniche assai varie, e cioè con parole (racconto) o con gesti (mimo), con parole e gesti (teatro) o con parole, immagini, gesti, suoni (film) e in altri modi ancora.

Narrare è un'attività comunicativa, e dunque segnica, prevalentemente verbale: tutti gli uomini sono «narratori» nel momento in cui trasmettono ad altri delle storie, cioè delle vicende interpretate da personaggi, veri o fittizi. Con la leggenda, il mito e la fiaba la narrazione si rivolge potenzialmente all'arte, all'esaltazione della *fictio* e del piacere estetico, che è anche dilettevole intrattenimento. E dal mito e dalla fiaba si sviluppano generi letterari più elaborati come la novella e il poema, forme per eccellenza narrative.

Si può comprendere allora come lo studio della natura della narrazione, in senso per così dire «scientifico», sia stato promosso da eminenti folcloristi come Veselovskij e Propp, e ripreso da una schiera di etnologi della levatura di Lévi-Strauss, Dundes, Miranda; e come la moderna narratologia non possa non rifarsi a codeste esperienze e all'esemplare e attualissima ricerca dei formalisti russi, da Šklovskij a Tomaševskij ad Ejchenbaum, in particolare.

Un filo rosso collega, dunque, riflessioni molto antiche, che si rifanno addirittura alla poetica e alla retorica classica, e proposte metodologiche contemporanee, nella linea epistemologica dello strutturalismo e della semiotica. Ma – occorre ben dirlo – non appena ci inoltriamo nei territori sopra ricordati (folclore, etnologia, comunicazioni di massa ecc.), tanti e sì diversi sono gli orientamenti critici e le ermeneutiche e le ipotesi di lavoro che quel filo di Arianna, già sottile, sembra spezzarsi, lasciando incerto e smarrito nell'intrico labirintico l'incauto esploratore. Fuor di metafora, se è pur vero che esiste una base strutturale comune alle diverse forme di narrazione, è altrettanto vero che esistono differenze specifiche molto radicali fra il racconto scritto e le varie espressioni narrative (o a componente narrativa) di cui si è fatto cenno.

Nella nostra ricerca abbiamo tentato di esplorare dall'interno l'officina del racconto letterario, di mettere a nudo, per quanto possibile, i complessi meccanismi di produzione del messaggio. Per far ciò, occorreva, innanzi tutto, fornire al lettore un panorama critico delle principali teorie della narratività, dargli le chiavi (o meglio *alcune* chiavi...) dell'officina: e questo spiega l'ampiezza del primo capitolo che è, ci pare, non solo il primo quadro storico della narratologia, rigoroso ed esauriente, apparso in Italia, ma anche un approccio concreto alla disciplina, una verifica sul campo, attraverso un buon numero di analisi testuali che hanno, tra l'altro, il compito di rivelare pregi e limiti delle diverse impostazioni metodologiche. A partire dal secondo capitolo, il lettore potrà ripercorrere l'itinerario della narratologia (o semiotica della narratività) confortato dall'approfondimento di tutti i cardini strutturali del racconto – lo spazio, il tempo, le tecniche della rappresentazione, i personaggi – e da una abbondantissima esemplificazione, che tocca un florilegio illustre della letteratura narrativa italiana e straniera, da Boccaccio ad Ariosto, Tasso, Manzoni, Flaubert, Verga, Svevo, Pirandello e via dicendo.



La narratologia è una disciplina ancora *in fieri*, come mostra la ricchezza e la varietà terminologica di cui fa spesso inutile sfoggio. È un campo di studi tutt'altro che omogeneo, con interessi e intendimenti assai disparati, che vanno dalla ricerca di una logica potenzialmente universale del racconto (Bremond) al sondaggio della tecnica narrativa (Genette, Chatman), dalla elaborazione di una rigorosa e monistica metodologia (Greimas) a un più duttile scandaglio interdisciplinare (Segre); c'è una semiotica filologica (Segre) e una semiotica sociologica (Avalle), la prima finalizzata a un'ermeneutica testuale, la seconda all'esplorazione dei sistemi culturali; c'è chi si interessa al solo codice delle azioni (Bremond, Todorov) e chi sonda avventurosamente l'inesauribile polisemia del racconto (Barthes). E tuttavia – questa è la nostra scommessa – esiste un discorso coerente all'interno di codesto suggestivo mondo epistemologico, che insegue col proprio metalinguaggio il fantasmagorico universo della *fictio* narrativa, forse nella speranza utopica di possederne l'intima natura.

Il racconto conserva, tuttavia, un suo irriducibile mistero perché, per la congenita pluralità di codici e di isotopie su cui si fonda, è un meccanismo in continua metamorfosi che produce, cioè, un messaggio non univoco ma variamente polisemico, e tanto più complesso nelle sue articolazioni profonde quanto maggiore ne è la validità estetica. La semiotica della narratività non è un freddo armamentario di tecniche, formule e schemi – come qualcuno potrebbe superficialmente pensare – anche se si avvale di metodiche rigorose: rivolta al senso che si incarna nel linguaggio e nei segni, e dunque alla densità semantica della cultura e della storia, è intrinsecamente aperta a un dialogo fecondo con altre metodologie della critica che esplorano, da diverse prospettive (sociali, psicanalitiche, antropologiche ecc.), l'inesauribile ricchezza del testo letterario.

*Angelo Marchese*

IV

# Il tempo

## 1. *Il problema del tempo narrativo*

L'arte verbale del racconto, a differenza della pittura e della scultura, per eccellenza sincroniche, è essenzialmente un'arte temporale, proprio perché è discorso, ossia movimento, successione, sviluppo che si può cogliere solo in diacronia. Anche se la tematica narrativa non è «avventurosa» (cioè fondata sull'intrigo di vicende e personaggi), ma prevalentemente psicologica, com'è il caso del romanzo contemporaneo, non per questo viene a mancare l'importanza della struttura temporale: le esperienze intime, le trasformazioni di stati d'animo, l'evoluzione dei personaggi o, quanto meno, il labirintico processo della psiche si collocano pur sempre nella temporalità, magari smaterializzata nel recupero memoriale del passato o presagita nell'anticipazione del «sogno ad occhi aperti», nell'escursione immaginaria, nel lavorio nebuloso del monologo interiore o del flusso di coscienza.

In uno studio metodologico com'è il nostro, non è possibile che un vago accenno a questo fatto fondamentale dell'arte novecentesca: l'emergere del tempo come tematica focale della narrativa e non più come semplice infrastruttura dell'azione. Non vogliamo, tuttavia, lasciar cadere l'argomento senza toccare almeno qualche esempio emblematico.

«Quel che ci tranquillizza» osserva Ulrich ne *L'uomo senza qualità* «è la successione semplice, il ridurre a una dimensione, come direbbe un matematico, l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: "allorché", "prima che", e "dopo che"! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco».[1]

Nel racconto moderno quel filo del tempo si è spezzato o, almeno, si

1 R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Torino 1962, p. 630.

è fatto un'ingarbugliata matassa: nessun ordine quantitativo, scandito dall'orologio o dal calendario, potrebbe districare il caos dell'esistenza come è avvertita dal degradato eroe di Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Beckett e di tanti altri scrittori del nostro secolo. La negatività della storia, la sfiducia in ogni valore di razionale progresso, la crisi della società borghese si riflettono nel piegarsi del personaggio su se stesso, nel tentativo di ricercare una consistenza improbabile dell'io, se è vero che la coscienza alienata non è altro che lo specchio dell'«opprimente varietà della vita», come mostra la vicenda di Zeno (una vita, alla fine, che è essa stessa malattia).

Resta comunque il fatto che nella narrativa moderna il tempo si è interiorizzato, sciogliendosi dai rigidi binari della cronologia (il prima e il dopo ironizzati da Ulrich) che domina la trama del racconto ottocentesco. Le strutture della narrazione prendono atto di questa rottura di un cosmo che non c'è più e si volgono alla resa del tempo psicologico, soggettivo, pulviscolare, relativistico che, a seconda degli autori, caratterizza il nuovo corso del romanzo. Bergson, William James, Freud, Heidegger, Husserl sono alcuni punti di riferimento filosofico a cui gli artisti non possono non guardare, data la priorità della psiche sulle antiche istanze avventurose del racconto; e nonostante le diversità degli approcci, il tempo fisico, oggettivo, spaziale o storico è rifiutato a vantaggio del tempo fluttuante, simultaneo, associativo della coscienza.

Questa rivoluzione assiologica coinvolge il naturalismo, facendo esplodere le solide intelaiature di un modo di raccontare perfettamente omogeneo alla fiducia nei valori della realtà, della ragione e della scienza. Ne vien fuori quell'orientamento esasperato sull'io che fonda il monologo interiore e lo *stream of consciousness*, le due tecniche più innovative del romanzo novecentesco, fra la *Ricerca* proustiana e l'*Ulisse* di Joyce.

Tempo vuoto, meccanico, morto; tempo pubblico assillato dalla noia, dall'alienazione storica; tempo insensato, stagnante, in cui sprofonda la vita e dal quale emergono putrescenze da sempre rimosse. La salvezza può venire, forse, dal sacrario della memoria che sprigiona, per associazioni simultanee, quei ricordi che soli fanno bella la vita, sottraendola alla precarietà del presente. Ce n'è quanto basta per capire non solo perché la problematica del tempo sia fondamentale e inevitabile nella grande arte contemporanea, ma anche come divenga importante, per lo scrittore, risolvere gli aspetti *tecnici* che una siffatta tematica comporta: al proposito, si confronti la costruzione ancora «regolare» di *Senilità* con quella «anomala» della *Coscienza di Zeno* e si avrà un probante esempio del salto qualitativo fra Otto e Novecento nell'ambito squisitamente formale delle strutture narrative.[2]

2 Su questi temi si veda J. Schramke, *Teoria del romanzo contemporaneo* (1974), Napoli 1980, p. 144 sgg.



Nella *Montagna incantata* di Thomas Mann, il protagonista, Hans Castorp, giunge nella stazione climatica di Davos con l'intenzione di visitare il cugino, ospite di un sanatorio, e di passarvi qualche settimana di riposo. Vi rimane invece sette anni, in una sorta di favoloso incantamento, affascinato da quel misterioso microcosmo alpino così lontano dalla natia pianura tedesca, quasi stregato da quello spazio chiuso in cui anche le misure temporali sono diverse, contratte o dilatate in rapporto all'evento fondamentale della salute. L'orologio e il calendario – gli strumenti che misurano il tempo «normale», nello spazio esterno – qui non servono più, cosicché Castorp li dimentica, come a poco a poco sembra lasciarsi sfuggire, nel torpore della malattia, la guizzante vitalità del tempo, finché esso non batte, paradossalmente, alle porte del suo ritiro con lo scoppio sinistro della prima guerra mondiale.

L'autore stesso, in una importante introduzione al libro preparata per gli studenti dell'Università di Princeton,[3] sottolineò il significato del tempo che è al centro del racconto, il valore iniziatico della malattia e del dolore per una più umana comprensione dell'amore e della morte, punti di riferimento ineludibili di un'esistenza non alienata. Come altri artisti del Novecento, anche Mann avverte la correlazione fra il tempo "reale" della storia o degli eventi narrati e quello "fittizio" del racconto, che egli chiama «tempo musicale»: quest'ultimo è dilatabile e contraibile come la magica dimensione psicologica in cui è coinvolto Hans Castorp nel chiuso mondo dei malati; donde il variare ritmico della narrazione che si apre con un significativo rallentamento (più di cinquanta pagine per il primo giorno), mentre altrove – per usare la parola dello scrittore – «risparmia» sul tempo oggettivo.

Diremo, allora, che il racconto nella sua qualità di *testo* narrativo ha, come ogni testo, una temporalità derivata, metonimicamente, dalla sua lettura:[4] questo tempo è intrinseco al racconto in quanto *scrittura* (che si legge parola dopo parola), convenzionalmente quantificabile nelle righe, nei capoversi, nei paragrafi, nei capitoli impiegati dall'autore per rappresentare una storia: in altri termini, il tempo della scrittura è misurato dalla lunghezza del testo. Diversa è la temporalità del racconto come *storia* o *diegesi*, cioè come concatenazione di eventi o azioni scandibili nelle unità cronologiche "naturali" (minuti, ore, giorni ecc.).

Il «tempo musicale» di cui parla Thomas Mann è dunque il tempo del racconto come testo, discorso o scrittura, secondo le diverse ma convergenti definizioni dei critici. Genette lo ascrive alla *durata* narrativa, cioè al rapporto ipotetico fra la lunghezza della comunicazio-

3 Al proposito si veda H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1971), Bologna 1978, pp. 29-33.

4 G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino 1976, p. 82.

ne testuale e la lunghezza "reale" della storia. Ma, come sappiamo,[5] per lo studioso francese il problema della temporalità del racconto non si esaurisce nella sua durata, se è vero che la narrazione può disporre gli eventi/avvenimenti della storia in un *ordine* che non è sempre eguale a quello "reale", logico-cronologico. Artificio ben noto fin dall'antichità e codificato nella distinzione retorica fra l'*ordo naturalis* della storia e l'*ordo artificialis* della scrittura. Si dovrà, infine, studiare anche la *frequenza* narrativa, considerando quante volte è raccontato un evento della diegesi.

Ordine, durata e frequenza sono, dunque, i *livelli temporali* del racconto evidenziati in specifiche tecniche che passeremo velocemente in rassegna nelle pagine seguenti.

## 2. *L'ordine del racconto: le anacronie*

«Studiare l'ordine temporale di un racconto» scrive Genette «significa operare un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali del discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti temporali hanno nella storia».[6]

L'azione dell'*Orlando Furioso* inizia con la fuga di Angelica, dopo la rotta dei cristiani brevemente ricordata nella IX ottava del canto primo; ma il narratore ci presenta prima, in un veloce sommario, l'antefatto boiardesco a indicare un preciso *trait-d'union* con una tradizione illustre e già codificata:

V. Orlando, che gran tempo innamorato (A)
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato (B)
avea infiniti et immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato, (C)
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e de Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna, (D)

VI. per far al re Marsilio e al re Agramante
battersi ancor del folle ardir la guancia,
d'aver condotto, l'un d'Africa quante
genti erano atte a portar spada e lancia; (E)
l'altro, d'aver spinto la Spagna inante
a destruzion del bel regno di Francia.
E così Orlando arrivò quivi a punto:
ma tosto si pentì d'esservi giunto; (F)

5 Una chiara sintesi didattica è esposta in G. Cerina-L. Mulas, *Modi e strutture della comunicazione narrativa,* Torino 1978, p. 44 sgg.

6 G. Genette, op. cit., p. 83.



Orlando, innamorato di Angelica (A), compie in Oriente mirabili imprese per lei (B); quindi decide di tornare in Francia (C), mentre re Carlo si accampa sotto i Pirenei (D), pronto ad affrontare i Mori d'Africa e i loro alleati (E). La sequenza C sembra prolettica rispetto a D, mentre E è analettica in rapporto a C e D. L'ultimo verso della VI ottava (F) indica una nuova sfasatura, perché il narratore non racconta i fatti in ordine logico-cronologico, ed anzi anticipa lo stato d'animo del paladino per spiegarne dopo le motivazioni oggettive.

VII. che vi fu tolta la sua donna poi:
ecco il giudicio uman come spesso erra!
Quella che dagli esperii ai liti eoi
avea difesa con sì lunga guerra,
or tolta gli è fra tanti amici suoi, (G)
senza spada adoprar, ne la sua terra.
Il savio imperator, ch'estinguer volse
un grave incendio, fu che gliela tolse.

Si osservi come all'interno della sequenza G (Carlo toglie Angelica a Orlando) si ponga un breve segmento di tipo ripetitivo (un aspetto, questo, della frequenza narrativa: si racconta due volte ciò che è accaduto una sola volta). Poi il narratore torna indietro e copre, analetticamente, il vuoto temporale aperto dall'anacronia.

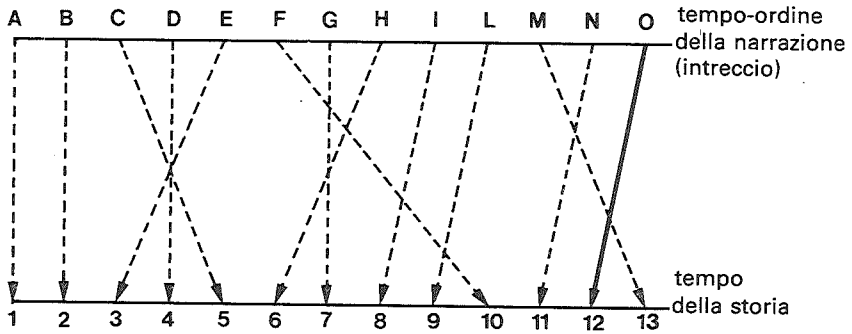
VIII. Nata pochi dì inanzi era una gara
tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo, (H)
che ambi avean per la bellezza rara
d'amoroso desio l'animo caldo.
Carlo, che non avea tal lite cara,
che gli rendea l'aiuto lor men saldo, (I)
questa donzella, che la causa n'era,
tolse, e diè in mano al duca di Bavera;

IX. in premio promettendola a quel d'essi
ch'in quel conflitto, in quella gran giornata,
degli infideli più copia uccidessi, (L)
e di sua man prestassi opra più grata.
Contrari ai voti poi furo i successi;
ch'in fuga andò la gente battezzata, (M)
e con molti altri fu 'l duca prigione,
e restò abbandonato il padiglione.

Vediamo di riordinare le principali azioni della diegesi: 1) Orlando è innamorato da «gran tempo» di Angelica; 2) compie mirabili imprese in Oriente; 3) Marsilio e Agramante si preparano alla guerra invadendo le terre cristiane; 4) Carlo si accampa sotto i Pirenei; 5) Orlando ritorna in Francia con Angelica e si unisce all'esercito regio; 6) sorge

una contesa fra Orlando e Rinaldo per la fanciulla; 7) Carlo decide di togliere Angelica a Orlando 8) e di affidarla a Namo 9) promettendola in premio al più valoroso; 10) Orlando si pente di essere ritornato; 11) i cristiani e i saraceni si affrontano; 12) Angelica fugge durante la battaglia 13) nella quale Carlo e i suoi sono sconfitti.

Se con 12) inizia il racconto vero e proprio, le ottave V-IX racchiudono, in un vario giro analettico e prolettico, l'antefatto cronologicamente indeterminato. Per visualizzare la struttura narrativa, disponiamo su un asse (pseudo) temporale i segmenti-sequenze (segnati con le lettere) nell'ordine dell'intreccio e su un altro asse le correlative azioni diegetiche nella successione logica sopra enumerata:




Se con O-12 indichiamo la fuga di Angelica, che avviene durante la battaglia (N-11) e prima della sconfitta dei cristiani (M-13), osserveremo che le sequenze rivelano particolari sfasature o anacronie, sottolineate dall'orientamento a destra e a sinistra delle frecce.

Sono sequenze prolettiche: C-5, il ritorno di Orlando: l'informazione precede quella relativa alle operazioni belliche di Marsilio, Agramante e Carlo; F-10, Orlando si pente di essere ritornato: è detto in anticipo rispetto ai motivi di tale stato d'animo; M-13, la sconfitta dei cristiani: è annunciata prima della battaglia. Sono sequenze analettiche: E-3, i preparativi di guerra dei Mori: l'informazione è recuperata dopo C-5 e D-4 che logicamente la seguono; H-6, la contesa fra Orlando e Rinaldo: è raccontata dopo G-7 (Carlo toglie Angelica a Orlando). G-7, I-8, L-9 precedono nella storia la sequenza F-10 ma la seguono nell'intreccio; parimenti, N-11 e O-12 precedono M-13 a livello diegetico e la seguono in quella narrativo. I segmenti A-1, B-2, D-4 e G-7 mostrano, infine, una perfetta isocronia fra storia e racconto.

Le prime quattro ottave dell'*Orlando Furioso* hanno una chiara struttura prolettica, tipica peraltro dei proemi e dei prologhi, dove si

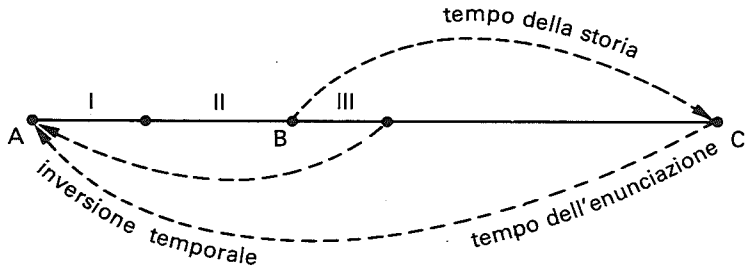


riassume e si anticipa un contenuto informativo che il racconto verrà sviluppando gradualmente.

Ma – come ricorda Genette – è il racconto in prima persona che «si presta meglio di qualunque altro all'anticipazione, proprio per il fatto stesso del suo carattere restrospettivo dichiarato, tale da autorizzare il narratore a delle allusioni al futuro, in particolare alla sua presente situazione, che in un certo senso fanno parte integrante del suo ruolo».[7]

*Il fu Mattia Pascal* comincia *en arrière*, a vicenda conclusa. Mediante questo artificio, Pirandello sottolinea la distanza che separa il tempo dell'enunciazione dal tempo della storia. Il primo insiste direttamente sull'io narratore, nella sua posizione ormai extradiegetica, in quanto la strana avventura della sua esistenza può dirsi finita con lo scacco e l'autonegazione del personaggio protagonista. La temporalità della storia si riferisce, dunque, alla rievocazione della vita di Mattia Pascal, a partire dal terzo capitolo, alla fine del quale si ha una breve ripresa del discorso enunciativo nello scambio di battute fra il fu Mattia Pascal e don Eligio.

L'intreccio dei due ordini temporali si potrebbe così schematizzare:




A-C è la dimensione complessiva del romanzo (l'intreccio); A-B è lo spazio dell'io narratore estraniato (primi due capitoli); B-C è l'arco della storia, in cui si inserisce la breve rottura extradiegetica del finale del capitolo III. L'inversione temporale comporta importanti conseguenze sul piano della struttura narrativa. Intanto, la coscienza da parte dell'io narratore dell'esito della vicenda, cioè del proprio fallimento umano: donde la posizione estraniata, perfettamente lucida rispetto ai fatti e alla possibilità di comprenderli e di giustificarli secondo canoni patetici o naturalistici (il «disgraziato» o il «povero innocente»). Inoltre, il raggrumarsi nei primi due capitoli dell'area del presente, sia nella breve autopresentazione – dove emerge la distanza del fu Mattia Pascal dall'unica certezza di un tempo («allora»,

7 G. Genette, *op. cit.*, p. 116.

«prima»), cioè la propria autonominabilità («Io mi chiamo Mattia Pascal») –, sia nella «premessa seconda», in cui l'io narratore ci si mostra nell'atto di ricostruire la sua vicenda, «qua, nella chiesetta sconsacrata», con la coscienza della problematicità «copernicana» del protagonista e il conseguente rifiuto di raccontare una delle tante «storie di vermucci» che spesso infiorano i romanzi.

Con il III capitolo inizia il racconto retrospettivo, che è però filtrato dalla coscienza negativa proposta nelle prime pagine, anche se non ne conosciamo ancora le motivazioni profonde. L'io narratore comincia ad adoperare i verbi al passato, presentando la storia del personaggio Mattia Pascal-Adriano Meis. Tuttavia, qua e là traspare la voce narrante nella sua attualità, allorché il verbo al presente denuncia il costante ridimensionamento del racconto rispetto all'ottica del discorso (il punto A del nostro disegno), ossia l'interpretazione negativa del fu Mattia Pascal.[8]

Nei primi due capitoli, le frequenti allusioni del narratore a ciò che verrà raccontando in seguito sono da considerarsi delle vere e proprie prolessi. Ad esempio: «Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca che un monsignor Boccamazza, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro Comune». Questa informazione riassuntiva anticipa ciò che il racconto diegetico narra nel capitolo V. Anche una strana affermazione del narratore è evidentemente prolettica: «Giacché, per il momento (e Dio sa quanto me ne duole), io sono morto, sì, già due volte, ma la prima per errore e la seconda... sentirete». Ma qui entra in gioco l'isotopia ermeneutica fondamentale del romanzo – perché l'io narratore dice di essere morto già due volte? Come è possibile ciò? –, ossia l'insieme di enigmi che la storia verrà sciogliendo a poco a poco.

## 3. *Struttura dell'analessi*

*Il fu Mattia Pascal* illustra benissimo una tecnica narrativa non infrequente in Pirandello, che si potrebbe definire «struttura a regressione analettica», nella quale «il racconto inizia a cose già fatte, una volta cioè che gli eventi, gli avvenimenti che costituiscono l'ossatura della *fabula* hanno già avuto corso».[9] L'intreccio del testo ha come incipit la

8 Citiamo un esempio: «So che, aprendo dopo quaranta giorni le finestre della mia cameretta, io non provai alcuna gioia nel riveder la luce». Siffatti ritorni al presente sono da considerarsi delle *prolessi*, perché il narratore opera cataforicamente un salto in avanti rispetto al momento della storia, anticipando una consapevolezza attuale. Si rimanda a A. Marchese, Il fu Mattia Pascal; *anatomia di un romanzo* in *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino 1981, p. 323 sgg. Per il testo si fa riferimento a L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, I, Milano 1979, p. 319 sgg.

9 L. Lugnani et alii, *Dalla raccolta al corpus*, in AA. VV., *Le novelle di Pirandello*, Agrigento 1980, p. 300.



conclusione dell'asse temporale diegetico, sicché la narrazione ripercorre *à rébours* tutta la vicenda con una inversione temporale che, in un film, darebbe luogo a un lunghissimo *flash back*.

Secondo Lugnani, «la rappresentazione della regressione può grosso modo darsi secondo le seguenti modalità: a) il processo investigativo, cioè attraverso il recupero regressivo attuato da un personaggio-testimone, allodiegetico (v. la novella *Il treno ha fischiato*); b) il processo rimemorativo, cioè attraverso il recupero regressivo attuato da un personaggio protagonista, autodiegetico (v. la novella *I nostri ricordi*); c) il processo dialogico, cioè attraverso il confronto dialogico che comporta la ricostruzione e la comunicazione di un caso, di una vicenda a un *partner* comunicativo, o all'interno di un luogo come il tribunale, deputato spesso a un recupero regressivo, in quanto luogo di ricostruzione e di misura secondo schemi legali e legittimi degli eventi passati (v. la novella *La verità*)».[10]

Ricordiamo brevemente la struttura de *Il treno ha fischiato*.[11] La novella inizia col ricovero in ospedale del protagonista, Belluca («Farneticava. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici...»). Dopo una breve scena dialogata, che riporta le varie supposizioni dei colleghi d'ufficio, si ha la prima regressione analettica:

> Veramente, il fatto che Belluca, la sera avanti, s'era fieramente ribellato al suo capoufficio, e che poi, all'aspra riprensione di questo, per poco non gli si era scagliato addosso, dava un serio argomento alla supposizione che si trattasse d'una vera e propria alienazione mentale.
>
> Perché uomo più mansueto e sottomesso, più metodico e paziente di Belluca non si sarebbe potuto immaginare.
>
> *Circoscritto*... sì, chi l'aveva definito così? Uno dei suoi compagni d'ufficio. Circoscritto, povero Belluca, entro i limiti angustissimi della sua arida mansione di computista, senz'altra memoria che non fosse di partite aperte, di partite semplici o doppie o di storno, e di defalchi e prelevamenti e impostazioni; note, librimastri, partitari, stracciafogli e via dicendo. Casellario ambulante; o piuttosto, vecchio somaro, che tirava zitto, sempre d'un passo, sempre per la stessa strada la carretta, con tanto di paraocchi.

Alla retrospezione temporalmente definita («la sera avanti») segue un primo sondaggio della vita infelice di Belluca, costretta nelle forme asfittiche del lavoro ripetitivo di un tipico *travet*. L'analessi è, di conseguenza, iterativa e ci mostra, nello scontro delle voci giudicanti, la particolare *pietas* del narratore-testimone, che già prima aveva sottolineato le «specialissime condizioni in cui quell'infelice viveva da tant'anni».

10 *Ibid.*

11 L. Pirandello, *op. cit.*, I, p. 588 sgg.

Dopo l'*excursus* generalizzante, il racconto ritorna sull'isotopia della prima retrospezione:

> Tanto più che, la sera avanti, proprio gli toccava la riprensione; proprio aveva il diritto di fargliela, il capoufficio. Già s'era presentato, la mattina, con un'aria insolita, nuova; e – cosa veramente enorme, paragonabile, che so? al crollo d'una montagna – era venuto con più di mezz'ora di ritardo.
>
> Pareva che il viso, tutt'a un tratto, gli si fosse allargato. Pareva che i paraocchi gli fossero tutt'a un tratto caduti, e gli si fosse scoperto, spalancato d'improvviso all'intorno lo spettacolo della vita. Pareva che gli orecchi tutt'a un tratto gli si fossero sturati e percepissero per la prima volta voci, suoni non avvertiti mai.
>
> Così ilare, d'una ilarità vaga e piena di stordimento, s'era presentato in ufficio. E, tutto il giorno, non aveva combinato niente.

Si noterà che, all'interno dell'analessi-base, se ne apre una seconda che copre brevemente l'arco della giornata. È interessante sottolineare come la prospettiva passi ai compagni d'ufficio, che vedono Belluca arrivare con mezz'ora di ritardo e «con un'aria insolita»; ma il giudizio sul personaggio resta al narratore, l'unico delegato a capire il miracolo, l'epifania della verità.

Segue una scena dialogata, lo scontro fra il capufficio e Belluca, concluso col ricovero all'ospedale dell'impiegato che aveva sentito fischiare il treno... Si ritorna così al tempo dell'inizio del racconto («Seguitava ancora, qua, a parlare di quel treno. Ne imitava il fischio. Oh, un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte; accorato...»).

A questo punto si rivela il narratore-testimone compartecipe, che rievoca la vita del personaggio nel mentre si avvia a fargli visita in manicomio:

> Non avevo veduto mai un uomo vivere come Belluca.
>
> Ero suo vicino di casa, e non io soltanto, ma tutti gli altri inquilini della casa si domandavano con me come mai quell'uomo potesse resistere in quelle condizioni di vita.
>
> Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera: queste due, vecchissime, per cataratta; l'altra la moglie, senza cataratta, cieca fissa; palpebre murate.
>
> Tutte e tre volevano essere servite. Strillavano dalla mattina alla sera perché nessuno le serviva. Le due figliuole vedove, raccolte in casa dopo la morte dei mariti, l'una con quattro, l'altra con tre figliuoli, non avevano mai né tempo né voglia da badare ad esse; se mai, porgevano qualche aiuto alla madre soltanto.

Dopo aver ricordato dall'esterno in un *excursus* analettico generalizzante la misera esistenza di Belluca, il narratore confonde la sua ottica con quella del personaggio, rievocando nei moduli del discorso indiretto libero l'evento liberatore:



> Due sere avanti, buttandosi a dormire stremato su quel divanaccio, forse per l'eccessiva stanchezza, insolitamente, non gli era riuscito d'addormentarsi subito. E, d'improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno.
>
> Gli era parso che gli orecchi, dopo tant'anni, chi sa come, d'improvviso gli si fossero sturati.
>
> Il fischio di quel treno gli aveva squarciato e portato via d'un tratto la miseria di tutte quelle sue orribili angustie, e quasi da un sepolcro scoperchiato s'era ritrovato a spaziare anelante nel vuoto arioso del mondo che gli si spalancava enorme tutt'intorno [...].
>
> C'era, ah! c'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava... Firenze, Bologna, Torino, Venezia... tante città, in cui egli da giovane era stato e che ancora, certo, in quella notte sfavillavano di luci sulla terra. Sì, sapeva la vita che vi si viveva! La vita che un tempo vi aveva vissuto anche lui! E seguitava, quella vita; aveva sempre seguitato, mentr'egli qua, come una bestia bendata, girava la stanga del molino. Non ci aveva pensato più! Il mondo s'era chiuso per lui, nel tormento della sua casa, nell'arida, ispida angustia della sua computisteria... Ma ora, ecco, gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito.

Belluca è un fratello minore di Mattia Pascal, come lui afflitto dal triplice inferno dell'ambiente, della famiglia e del lavoro; come lui sente il bisogno dell'impennata anarchica, ma la sua è una rivolta che si consuma nell'immaginazione liberatrice, venendo a patti, inevitabilmente, col principio della realtà: «Sarebbe andato, appena ricomposto del tutto, a chiedere scusa al capufficio, e avrebbe ripreso come prima la sua computisteria. Soltanto, il capufficio ormai non doveva pretender troppo da lui come per il passato: doveva concedergli che di tanto in tanto, tra una partita e l'altra da registrare, egli facesse una capatina, sì, in Siberia... oppure oppure... nelle foreste del Congo». L'anarchico, ridimensionato, è solo un povero illuso, uno strano, mezzo matto.

La novella *La verità* [12] inizia con la scena del protagonista – «Saru Argentu, inteso Tarará» – in corte d'assise, quale imputato di uxoricidio. Mentre il cancelliere legge l'atto d'accusa, il narratore onnisciente apre una sorta di parentesi per spiegare «la superiorità dell'imputato di fronte a coloro che dovevano giudicarlo»: si ha qui una regressione gestita dal narratore extradiegetico, con funzione investigativa:

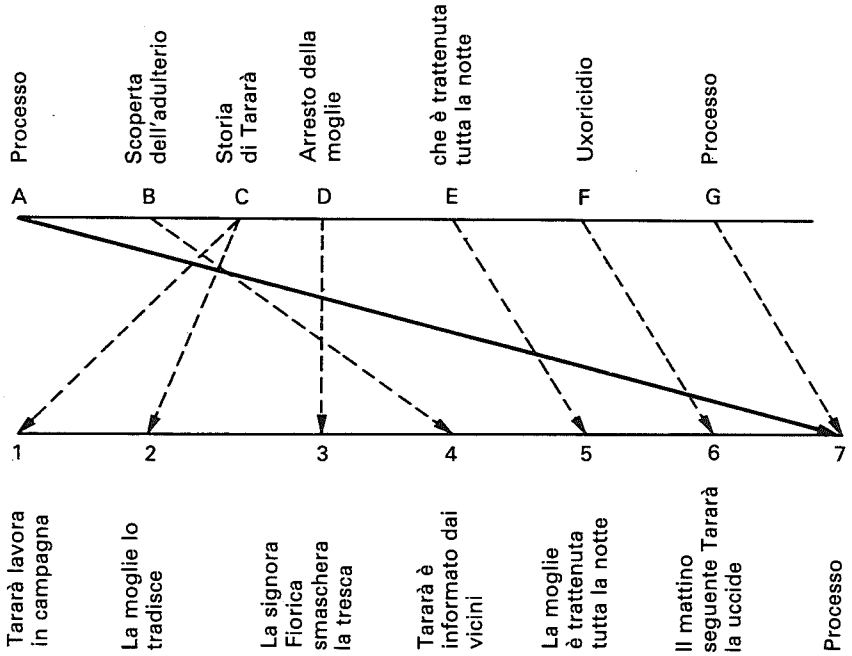
> «Per conto suo, sapeva che aveva spaccato la testa alla moglie con un colpo d'accetta, perché, ritornato a casa fradicio e inzaccherato, una sera di sabato, dalla campagna sotto il borgo di Montaperto nella quale lavorava tutta la settimana da garzone, aveva trovato uno scandalo grosso nel vicolo dell'Arco di Spoto, ove abitava, su le alture di San Gerlando.
>
> Poche ore avanti, sua moglie era stata sorpresa in flagrante adulterio insieme col cavaliere don Agostino Fiorica. La signora donna Graziella

[12] *Ibid.*, p. 655 sgg.

Fiorica, moglie del cavaliere, con le dita piene d'anelli, le gote tinte di uva turca, e tutta infiocchettata come una di quelle mule che recano a suon di tamburo un carico di frumento alla chiesa, aveva guidato lei stessa in persona il delegato di pubblica sicurezza Spanò e due guardie di questura, là nel vicolo dell'Arco di Spoto, per la constatazione dell'adulterio.

Il vicinato non aveva potuto nascondere a Tararà la sua disgrazia, perché la moglie era stata trattenuta in arresto, col cavaliere, tutta la notte. La mattina seguente, Tararà, appena se la era vista comparire zitta zitta davanti all'uscio di strada, prima che le vicine avessero tempo d'accorrere, le era saltato addosso con l'accetta in pugno e le aveva spaccato la testa».[13]

Vediamo di ricostruire per sommi capi la struttura temporale della novella, servendoci dei due assi dell'intreccio e della storia:




Rispetto al "racconto primo", che si pone sull'isotopia temporale del processo (A-7-G-7), la vicenda di Tararà è raccontata completamente in analessi ("racconto secondo"): a sua volta, anche parte del "racconto secondo" è strutturata analetticamente, perché rispetto a B-4 (Tararà viene a conoscere dai vicini che la tresca è stata scoperta e la moglie

13 *Ibid.*, p. 657-8.



arrestata) le informazioni cronologicamente precedenti sono date in retrospezione.

Si può parlare, in questo caso, di una «struttura a parentesi analettica di recupero». In genere, siffatte parentesi (ma lo stesso vale per ogni tipo di analessi) sono indicate da segnali specifici o *demarcatori*, che delimitano l'inizio e la fine dell'anacronia. Ad esempio, si possono avere delle connessioni di tipo anaforico, quando, conclusa l'analessi, si riprende l'isotopia principale del racconto. In *Prima notte* [14] Marastella, che sta per sposare, senza amore, don Lisi Chirico, un povero custode di cimitero, vecchio e vedovo, non riesce a trattenere il dolore: «Vedendo piangere la madre, scoppiò in singhiozzi». Seguono varie analessi: sulla morte del padre e del giovane da lei amato, su don Lisi, sulla visita al cimitero, sugli undici mesi di fidanzamento; poi la parentesi si chiude con un ritorno al tempo del racconto primo: «S'asciugava ancora le lagrime, quando don Lisi si presentò su la soglia con due grossi cartocci su le braccia...».

I demarcatori di analessi possono essere anche delle semplici ripetizioni di un termine («Non poteva fare a meno di mettersi a commiserare la sua rovina. Lo avevano rovinato le zolfare», *Fuoco alla paglia*);[15] oppure verbi specificamente rimemorativi o retrospettivi, come «ricordarsi» «rivedere» «pensare» ecc.; e soprattutto combinazioni temporali strutturate sull'opposizione *allora (prima) / ora (adesso)*, con l'appoggio eventuale di deittici del tipo *qui / là*. Ad esempio, in *La veste lunga* [16] tutta la novella si dispone su due isotopie temporali; la prima (principale) è quella determinata dall'*incipit*: il viaggio in treno di Didì da Palermo a Zunica. È ritmata da vari «ora» anaforici, a cui si contrappongono numerosissime retrospezioni, segnate da demarcatori temporali come «un tempo», «l'anno scorso», «la sera avanti». Questi segnali punteggiano un racconto caratterizzato da una «struttura a recuperi analettici multipli»,[17] cioè da un continuo oscillare della narrazione fra l'isotopia principale e le analessi che ricostruiscono, in modo quasi pulviscolare, il "racconto secondo". La vicenda della novella può essere schematizzata nell'opposizione temporale «Didì in treno» – «storia di Didì e della famiglia». La prima isotopia è semplicissima e si conclude col suicidio della fanciulla; tutto il resto è recuperato analetticamente.

Interessante è la struttura narrativa della novella *Nel segno*.[18] Il tempo dell'*incipit* è genericamente indicato come «una mattinata», du-

14 *Ibid.*, p. 88 sgg.

15 *Ibid.*, p. 325.

16 *Ibid.*, p. 613 sgg.

17 L. Lugnani et alii, *op. cit.*, p. 301 sgg.

18 L. Pirandello, *op. cit.*, I, p. 296 sgg.

rante la quale la protagonista, ricoverata in ospedale, vuole essere visitata dal primario, che è anche docente di semeiotica: «Come seppe che nella mattinata gli studenti di medicina sarebbero ritornati all'ospedale, Raffaella Osimo pregò la caposala d'introdurla nella sala del primario, dove si tenevano le lezioni di semeiotica».

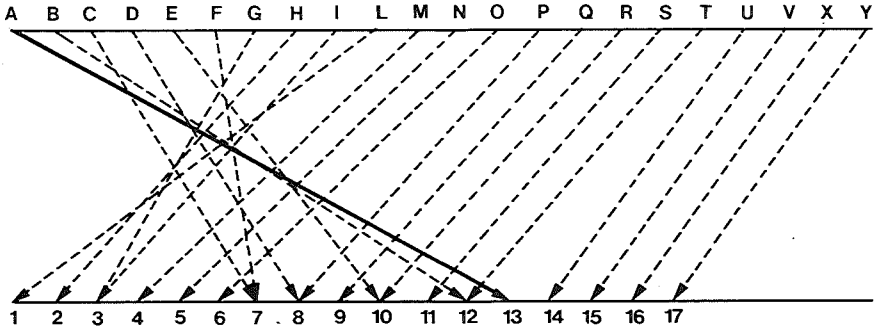
Rispetto a tale *adesso* temporale si delinea la prima anacronia:

«Nannina, sua vicina di letto, uscita il giorno avanti dall'ospedale, le aveva mostrato, appena rientrata in corsia dopo la lezione là nella sala in fondo, il corpo tutto segnato come un carta geografica».

A partire da questa breve parentesi, la cui portata è a ridosso del "racconto primo" (e la cui ampiezza è piuttosto limitata, il tempo di una lezione), la narrazione è tecnicamente costruita su una serie di recuperi analettici multipli che, man mano, ci informano sulla storia della protagonista. Tenendo conto della temporalità diegetica, avremo all'incirca la seguente successione logico-cronologica:

1) Raffaella Osimo è la figlia del segretario di un barone calabrese; 2) giovinetta, già orfana della madre, studia alle scuole magistrali; 3) il padre è ucciso; 4) si trasferisce a Roma nella casa del barone; 5) ama il figlio di lui, Riccardo, e gli cede; 6) resta incinta ed è cacciata dal barone; 7) è ricoverata in ospedale per il parto; 8) non sapendo di che vivere, tenta il sucidio ed è nuovamente ricoverata; 9) dopo un anno, Raffaella decide di lasciarsi morire di inedia; 10) entra ancora in ospedale per curarsi l'anemia (circa un mese prima dell'*adesso* narrativo); 11) rivede Riccardo fra gli studenti; 12) Nannina, sua vicina di letto, è sottoposta a una visita didattica; 13) anche Raffaella vuole farsi visitare durante la lezione di semeiotica; 14) entra nella sala ed è riconosciuta da Riccardo; 15) una studentessa, presunta fidanzata di Riccardo, le disegna il cuore sul petto; 16) Raffaella scoppia in lacrime ed è allontanata dal primario; 17) uscita dall'ospedale, si uccide piantandosi uno stiletto nel bel mezzo del cuore tracciato dalla rivale.

Proviamo, ora, a visualizzare nel grafico biassiale la struttura del racconto:






Vediamo, in particolare, alcuni aspetti del tracciato. A-13: Raffaella vuole farsi visitare durante la lezione di semeiotica; sequenza iniziale del "racconto primo"; B-12: sequenza di Nannina, ripetuta in T-12; E-10: sequenza del terzo ricovero, ripetuta in R-10; D-8: sequenza del tentato suicidio e del secondo ricovero, ripetuta in P-8; C-7 e F-7 raccontano il primo ricovero, G-3 e I-3 si riferiscono alla morte del padre. Si osservino le analessi interne all'analessi complessiva: L-1, H-2, G-3 e I-3, M-4, N-5 e O-6 sono tutte anteriori a C-7 (primo ricovero); D-8 e P-8, Q-9 precedono E-10 e R-10 (il terzo ricovero).

Per completare lo studio delle analessi (ma lo stesso discorso vale anche per le prolessi) occorrerà rilevarne la *portata* e l'*ampiezza* e di conseguenza specificarne la posizione nell'ambito del racconto.

Le analessi si distinguono in *interne* (se la portata non raggiunge il punto di partenza del racconto), *esterne* (se la portata è esterna all'*incipit* e l'ampiezza non raggiunge tale inizio), *miste* (se il punto di portata è anteriore e il punto di ampiezza posteriore rispetto all'inizio del racconto). Le analessi esterne non interferiscono col racconto principale, come capita invece con le analessi interne e miste. Fra le analessi interne, quelle che Genette chiama *eterodiegetiche* (di contenuto diverso dal "racconto primo"), ad esempio i precedenti di un personaggio appena introdotto, non creano interferenze. Le analessi interne *omodiegetiche* (cioè basate sulla stessa linea d'azione del "racconto primo") possono determinare delle interferenze. Genette le distingue in due categorie: la prima è quella delle analessi *completive*, che saturano delle omissioni provvisorie, colmando le falle createsi nella continuità temporale; la seconda comprende le analessi *ripetitive* o *richiami*, che si hanno quando la narrazione torna sui propri passi (allusioni del racconto al proprio passato, confronti fra situazioni simili, reinterpretazioni ecc.).

Considerando l'ampiezza, un'analessi può essere *parziale*, quando al flash back fa seguito un salto avanti (o ellissi), o *completa*, quando raggiunge il "racconto primo". Il primo tipo recupera semplicemente un'informazione isolata, il secondo «mira a recuperare la totalità del precedente narrativo»,[19] come nel caso del racconto *in medias res*: in genere l'analessi racchiude la parte più significativa del racconto, mentre il "racconto primo" «funge da epilogo anticipato». Genette ricorda la *Morte di Ivan Ilič*, noi aggiungiamo *Il fu Mattia Pascal*.[20]

[19] G. Genette, *op. cit.*, pp. 110-111.

[20] Le lacune o ellissi possono essere dirette (frontali) o laterali (Genette le chiama *parallissi*), quando l'omissione non riguarda un segmento diacronico ma un elemento costitutivo della narrazione (ad esempio, Marcel occulta l'esistenza di un membro della famiglia). Oltre all'analessi e alla prolessi, Genette individua una terza figura anacronica, detta *sillessi*, che si ha quando il racconto propone dei segmenti narrativi legati da relazioni spaziali, tematiche, logiche o d'altro tipo. Ad esempio, la sillessi geografica è il principio costruttivo dei racconti di

Chatman [21] osserva giustamente che non sempre un racconto ha un solo «filo centrale» rispetto al quale è possibile riconoscere le anacronie; spesso, anzi, vi sono diversi fili, ciascuno con un proprio «centro di gravità» e un suo *adesso* narrativo. Un esempio calzante è costituito, a nostro avviso, dall'*Orlando Furioso*, dove sono almeno due i fili fondamentali che si intrecciano continuamente: la storia di Angelica e quella, teoricamente prioritaria, della guerra fra cristiani e saraceni. Ma sappiamo bene quante altre intricatissime vicende si innestano sulle prime, a cominciare dalla *quête* di Bradamente, di cui lo stesso proemio sottolinea l'importanza. Il poema dell'Ariosto illustra splendidamente il particolare problema della *dispositio* di due o più sequenze temporalmente concomitanti.

Si pensi, nel canto I, alla compresenza di diverse trame (la fuga di Angelica, gli incontri, i duelli):

| | |
|---|---|
| fuga di Angelica dal campo cristiano | (ott. 10) |
| • incontro con Rinaldo | (ott. 11-12) |
| fuga di Angelica da Rinaldo | (ott. 13) |
| • incontro con Ferraù | (ott. 14-15) |
| – duello fra Rinaldo e Ferraù | (ott. 16-17) |
| fuga di Angelica da Rinaldo e Ferraù | (ott. 17) |
| – accordo fra i due cavalieri | (ott. 17-22) |
| – inseguimento e separazione | |
| • Ferraù incontra lo spettro di Argalia | (ott. 24-30) |
| • Rinaldo incontra Baiardo | (ott. 32) |
| fuga di Angelica | (ott. 33-38) |
| • incontro con Sacripante | (ott. 39-59) |
| – duello fra Sacripante e il cavaliere dal bianco scudo | (ott. 60-62) |
| – sconfitta di Sacripante | (ott. 63-71) |
| • incontro con Baiardo | (ott. 72-76) |
| • incontro con Rinaldo | (ott. 77-81) |

Come si può osservare, le sovrapposizioni temporali sono numerose e l'Ariosto riesce sempre a risolverle con sottile eleganza. Ad esempio, la vicenda di Ferraù si conclude con un breve sommario (ott. 31-32): «Quindi si parte tanto malcontento, / che molti giorni poi si rode e lima. / Sol di cercare è il paladino intento / di qua, di là, dove trovarlo stima. / Altra ventura al buon Rinaldo accade, / che da costui tenea diverse strade. / Non molto va Rinaldo, che si vede / saltare inanzi il suo destrier feroce...». Il racconto accompagna Ferraù per «molti giorni», per poi retrocedere al momento in cui Rinaldo, separatosi a un bivio dal saraceno, continua da solo nella ricerca di Angelica o,

viaggio. Sul rapporto fra racconto iterativo e sillessi si veda l'analisi di *Rosso Malpelo* nel II capitolo.

21 S. Chatman, *Storia e discorso* (1978), Parma 1981, p. 65 sgg.

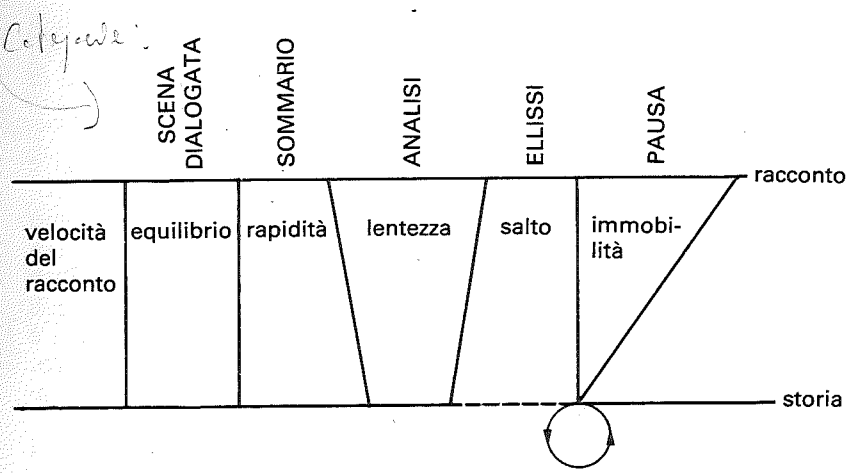


almeno, del suo Baiardo. L'ottava 32 termina con una ripresa metanarrativa della fuga di Angelica: «Segue Rinaldo, e d'ira si distrugge: / ma seguitiamo Angelica che fugge».

Mentre nel primo caso la temporalità della storia di Rinaldo si è, per così dire, bloccata al momento dell'interruzione del racconto e riprende, semplicemente, quando il narratore la riannoda alle altre vicende, nel secondo caso si può pensare che il tempo sia trascorso implicitamente, secondo una convenzione che è stata definita «crescita non cronicizzata».[22] Talora il narratore gioca sul rapporto fra la temporalità della storia e quella della narrazione, aprendo ad esempio una parentesi retrospettiva mentre un personaggio del "racconto primo" sta facendo qualcosa (sta viaggiando, salendo delle scale o magari piangendo, come Marastella in *La prima notte*).

## 4. *Durata e frequenza*

Riprendendo e completando un'indicazione di Jean Ricardou [23] possiamo rappresentare sullo schema biassiale i problemi della durata narrativa, ampiamente sviscerati da molti autori:[24]




22 S. Chatman, *op. cit.*, p. 66.

23 J. Ricardou, *L'ordine e la disfatta*, Cosenza 1976, p. 146 sgg.

24 G. Genette, *op. cit.*, p. 136. L'argomento era già stato studiato da G. Muller, *Erzählzeit und Erzähltezeit*, ora in *Morphologische Poetik*, Tübingen 1968 e da R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, in «Information sur les sciences sociales», agosto 1967.

Il confronto fra la durata di un racconto e quella della storia è un'operazione in qualche modo arbitraria, perché è impossibile misurare con precisione la durata narrativa, che è durata di scrittura/lettura, e quindi intrinsecamente soggettiva. Tuttavia si può convenire che una *scena dialogata* realizzi una specie di eguaglianza fra il segmento narrativo e il segmento diegetico, cioè fra il tempo del racconto-narrazione e il tempo della storia (TR = TS). Se la velocità del racconto è definibile mediante un rapporto di lunghezze (secondi, minuti, ore, giorni...: righe, pagine, capitoli...), diremo con Genette che ogni narrazione ha le sue peculiari *anisocronie* o effetti di *ritmo* (il «tempo musicale» di Mann).

Osservando lo schema, possiamo notare che nel *sommario* il tempo del racconto è inferiore a quello della storia, per cui la narrazione accelera (TR < TS). Famoso è l'esempio di Flaubert nell'*Educazione sentimentale*:

> Egli viaggiò.
> Conobbe la malinconia dei piroscafi, i freddi risvegli sotto la tenda, lo stordimento dei paesaggi e delle rovine, l'amarezza delle amicizie interrotte.
> Ritornò.

All'opposto nell'*analisi* (o *estensione*) il racconto rallenta e si dilata rispetto al tempo degli eventi (TR > TS). Il rallentamento può giungere fino all'arresto completo nel caso di una *pausa* descrittiva, in cui a una parte del racconto non corrisponde nessun avanzamento della storia (TR = n, TS = O).[25]

Con l'*ellissi* si ha invece una soluzione di continuità, perché una parte più o meno considerevole della storia viene omessa (TR = O, TS = n); la falla è allusa da indicazioni del tipo: «alcune ore dopo», «l'anno seguente», «passarono vent'anni», «più tardi» ecc. È il caso di massima accelerazione del racconto, se è vero che intere durate diegetiche vengono saltate o sorvolate istantaneamente. Talora l'ellissi riguarda anche l'area della narrazione, quando, ad esempio, l'iato temporale è segnalato da uno spazio bianco o dal passaggio da un capitolo all'altro.

Il sommario (detto anche *racconto panoramico*), nella narrativa tradizionale, costituisce la forma più comune di transizione fra due scene; spesso copre un'analessi parziale o completa (si ricordino i vari esempi citati: la storia di Raffaella Osimo in *Nel segno* o quella di Marastella in *Prima notte*). La scena, che immette il principio mimetico-drammatico nella narrazione, è per lo più formata dal dialogo e da «azioni fisiche

25 Genette, *op. cit.*, p. 143 e 149, distingue la descrizione dalla pausa descrittiva, intendendo con la prima una realtà *diegetica* (ad esempio, un personaggio contempla un paesaggio: la descrizione corrisponde all'azione visiva del personaggio), mentre la seconda è *extradiegetica* ed è condotta direttamente dal narratore (si pensi all'apertura dei *Promessi Sposi*).



esplicite di durata relativamente breve, cioè che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate».[26]

*Madame Bovary* si apre con una scena (Carlo preso in giro dai suoi compagni di collegio), seguita da un sommario che racconta la storia del personaggio. Nella *Chartreuse* l'azione vera e propria comincia nel 1815, quando Fabrizio raggiunge l'esercito napoleonico a Waterloo, ma il romanzo inizia con un sommario dei venti anni precedenti, che riassume il passato dei protagonisti, presenta l'ambiente e le circostanze storiche che ci permettono di capire l'*adesso* narrativo.[27]

Scena e sommario, in sapiente alternanza, formano la struttura del racconto classico, mentre gli scrittori contemporanei preferiscono evitare i riassunti, «drammatizzando» la narrazione con le scene, secondo i ben noti principi di Henry James e Virginia Woolf. «Il mezzo più comune per riassumere, nella narrativa contemporanea, consiste nel lasciarlo fare ai personaggi, sia all'interno della loro coscienza sia all'esterno nel dialogo. Ma non si tratta di "riassunti" nel senso classico del termine, dato che il rapporto non è tra la durata degli eventi e la loro descrizione, ma tra la durata del ricordo relativo agli eventi e il tempo che è necessario per leggerlo, rapporto che è più o meno di eguaglianza e quindi "scenico". L'aspetto riassuntivo è secondario, un sottoprodotto dell'azione raziocinante».[28] Potremmo citare, come esempio, la storia di Belluca (in *Il treno ha fischiato*), raccontata dal personaggio attraverso il discorso indiretto libero, il quale è più vicino alla scena che al sommario proprio per il suo carattere analettico-memoriale. Allo stesso modo, nella *Signora Dalloway*, Clarissa, più che cinquantenne, rimedita sul suo passato; ma, come osserva giustamente Chatman, «il tempo del discorso è eguale al tempo della storia: il tempo della storia non sono infatti i circa trent'anni di vita trascorsa, ma piuttosto il tempo impiegato a rievocarli. Dal punto di vista strutturale il materiale riassunto è secondario rispetto all'evento narrativo principale su cui focalizziamo la nostra attenzione, e precisamente l'atto rammentativo di Clarissa».[29]

Si legga questo brano di *Gita al faro*:[30]

> «Sta' fermo, caro,» disse; perché Giacomo, naturalmente geloso, punto rallegrato all'idea di servir da metro per il bambino del guardafaro, si dimenava apposta; e se lui faceva così, come poteva capire, lei, se il calzerotto era corto, era lungo? gli chiese.
> Alzò gli occhi – che demonio invasava quel suo piccolino, il suo

26 S. Chatman, *op. cit.*, p. 73.
27 R. Bourneuf-R. Ouellet, *L'universo del romanzo* (1972), Torino 1976, p. 56.
28 S. Chatman, *op. cit.*, p. 78.
29 *Ibid.*, p. 79.
30 V. Woolf, *Gita al faro*, Milano 1954, 1974.

prediletto? – e vide la stanza, vide le seggiole e le parvero logore assai. Le loro viscere, come aveva detto Andrea qualche giorno avanti, erano tutte sparse pel piantito; ma d'altronde, si domandava lei, a che sarebbe giovato comprar seggiole nuove per lasciarle andare in malora durante l'inverno, quando la casa, affidata all'unica sorveglianza d'una vecchia gocciava addirittura per l'umido? Che importava? L'affitto era non più di due pence e mezzo; i ragazzi erano affezionati a quei muri; a suo marito faceva bene essere a tremila, o per essere più precisi, a trecento miglia dalla sua biblioteca, dalle sue lezioni e dai suoi discepoli; e il posto per gli ospiti non mancava. Stuoie, brande, spettri decrepiti di seggiole e di tavoli, che avevano terminato il servizio a Londra, là potevano ancora far giuoco; e così una o due fotografie e un po' di libri. I libri, pensava lei, spuntavano come funghi. Lei non aveva tempo di leggerli. Ahimé! era penoso a dirsi, ma lei non aveva letto nemmeno i libri che le avevano offerto, nemmeno quelli a lei dedicati dal poeta in persona: «Per colei, i cui desideri son legge...», «Per l'Elena felice dei nostri tempi...» E l'opera di Croom sul Pensiero, e quella di Bates sui costumi dei selvaggi in Polinesia («Sta' fermo caro,» ripeté) non potevano, né l'una né l'altra, esser mandate al faro. Certo, ella rifletteva, doveva pur venire il giorno in cui la casa fosse così mal ridotta da render necessario qualche provvedimento. Se i ragazzi avessero imparato a pulirsi i piedi rientrando e a non portarsi dietro la spiaggia attaccata alle suole, sarebbe valso a qualcosa. I granchi doveva pur permetterli, se Andrea voleva davvero sezionarli; e se Jasper intendeva di far la minestra con le alghe non gli si poteva impedire; e c'erano anche le collezioni di Rosa: conchiglie, cannucce, sassi; perché i suoi ragazzi erano tutti intelligenti, sebbene in direzioni diverse. E ne risultava (così ella concluse con un sospiro, abbracciando in un solo sguardo l'intiera stanza dal pavimento al soffitto, mentre continuava a tener il calzerotto contro la gamba di Giacomo) che da un'estate all'altra tutto si logorava sempre più. La stuoia si scoloriva; la carta delle pareti si scollava. Non si capiva più che c'erano stampate delle roselline [...]. Ma soprattutto le porte le davan noia; non c'era porta che non restasse aperta. Si mise in ascolto. La porta del salotto era aperta; la porta del vestibolo era aperta; a quel che sentiva, anche le porte delle camere erano aperte, e certo la finestra sul pianerottolo era aperta, perché era stata lei ad aprirla. Che le finestre dovessero stare aperte e gli usci chiusi era così semplice; eppure nessuno se ne rammentava. Entrando di notte nelle camere delle domestiche le trovava serrate come forni, eccetto quella di Maria, la ragazza svizzera, che avrebbe piuttosto fatto a meno del bagno che dell'aria pura; eppoi al suo paese (così aveva detto) «le montagne son tanto belle». La sera avanti, guardando fuori della finestra aveva detto, con le lacrime agli occhi: «Le montagne son tanto belle». Suo padre stava morendo laggù, la signora Ramsay lo sapeva. Stava per lasciare orfane le sue creature. La signora Ramsay era tutta infervorata in rimproveri e dimostrazioni (sul modo di rifare un letto, sul modo d'aprire le finestre) e s'aiutava chiudendo e spalancando le mani come una francese; ma nell'udire quella ragazza, aveva sentito tutto ripiegarsi placidamente in sé, così come si ripiegano placidamente le ali d'un uccello dopo un volo attraverso la luce del sole, quando il turchino delle piume cambia i suoi riflessi d'acciaio in sfumature di tenero viola. Era restata senza parole, perché nulla v'era da dire. Quel poverino aveva un cancro alla gola. A quel ricordo – al ricordo di come lei era rimasta, di come la ragazza aveva detto che le montagne del suo paese erano tante belle, e che non c'era speranza, nessuna speranza – ebbe uno spasimo d'irritazione e disse a Giacomo in tono brusco:

«Sta' fermo. Non mi annoiare». Il bambino capì subito che gli si parlava sul serio, e, drizzata la gamba, lasciò misurare.



La protagonista, la signora Ramsay, moglie di un professore londinese, è qui rappresentata nella sua casa al mare mentre, davanti a una finestra, sta misurando un calzerotto al figlio Giacomo. L'azione (la diegesi) è semplicissima ed è riannodata dalle ripetute ammonizioni al bambino di stare fermo. «In quest'azione di poca importanza» commenta Auerbach «s'intrecciano continuamente altri elementi, che senza interromperla chiedono molto più tempo ad esser raccontati di quello che può esser durata essa stessa».[31] In altri termini, ci troviamo di fronte a un caso, assai tipico nella narrativa contemporanea, di analisi o estensione dove il tempo della storia è inferiore a quello del racconto, in tal modo decisamente rallentato. Ma lasciamo ancora la parola ad Auerbach: «Ella alza lo sguardo e vede la stanza – e adesso comincia una parentesi lunga. Dalle sedie logore, che secondo Andrew suo figlio maggiore, spargono i loro visceri sul pavimento, i suoi pensieri continuano a vagare sfiorando gli oggetti e le persone che la circondano. I mobili modesti, buoni per questa casa; i vantaggi del soggiorno estivo, economico, salutare per i bambini, per suo marito; la casa arredabile con alcuni mobili vecchi e poi quadri e libri. Libri: da tanti anni non trova tempo per leggerli; neanche quelli dedicati a lei (a questo punto le balena il pensiero che al faro non si può mandare nessuno dei libri scientifici di cui è piena la casa). Poi di nuovo la casa: se i suoi abitanti volessero averne un po' di cura; ma Andrew porta a casa i granchi per sezionarli, gli altri bambini raccolgono le alghe marine, conchiglie, ciottoli; ella deve permetterlo; i bambini sono tutti intelligenti; ognuno a modo suo, ma, si capisce, in questo modo la casa si riduce sempre peggio; (qui la parentesi viene interrotta per un attimo: essa mette il calzerotto sulla gamba di James); tutto va in rovina. Le porte sempre aperte, perciò qui tutto va in rovina. Tutte le porte sono aperte anche adesso. Ella ascolta. Sì, sono aperte. La finestra del pianerottolo è pure aperta; l'ha aperta lei stessa. Le finestre devono essere aperte, le porte chiuse; perché nessuno può ricordarsene? Se di notte si va nelle stanze delle domestiche, tutte le finestre sono ben chiuse. Solo la cameriera svizzera tiene la finestra sempre aperta: ha bisogno di aria fresca e guardando fuori della finestra ha detto ieri con le lacrime agli occhi: "A casa da noi i monti sono tanto belli". La signora Ramsay sapeva che là, a casa, suo padre era gravemente

[31] E. Auerbach, *Mimesis* (1946), vol. II, Torino 1956, p. 312.

ammalato. La signora Ramsay stava proprio insegnandole come si rifanno i letti, come si aprono le finestre; era molto infervorata e l'aveva anche rimproverata. Ma poi aveva taciuto. (Paragone con le ali chiudentisi di un uccello che ritorna dal suo volo attraverso la luce del sole). Si era fatta silenziosa perché non c'era nulla da dire a questo proposito. Egli ha un cancro alla gola. A questo ricordo di se stessa che stava lì, della ragazza che diceva: da noi i monti sono tanto belli – e non c'è più nessuna speranza – sorge in lei una grande amarezza (amarezza contro la crudele assurdità della vita, alla cui continuazione tuttavia contribuisce con tutte le sue forze); l'amarezza si riversa nell'azione esteriore; la parentesi finisce improvvisamente (sarà durata pochi attimi, perché la signora ha appena cessato di sorridere al pensiero d'un matrimonio fra il signor Bankes e Lily Briscoe) e dice in tono brusco a James: "Sta' fermo, non esser seccante"».[32]

Questa parentesi memoriale è un esempio del particolare «flusso di coscienza» di Virginia Woolf, come vedremo.[33] Il personaggio recupera, attraverso associazioni assai varie, impressioni, sensazioni, idee e sentimenti che formano una trama di ricordi molto vivi nel presente, riaffiorando continuamente durante lo svolgersi dell'azione (qui l'atto di misurare una calza). Il racconto si costruisce, pertanto, su un nucleo di analessi temporalmente per lo più generiche: le sedie sventrate, i mobili, i libri, i bambini che riempiono la casa delle loro cianfrusaglie, le porte aperte... Con «entrando di notte nelle camere delle domestiche...» si precisa un'altra analessi iterativa, che conduce il pensiero alla sventura della serva svizzera e a una retrospezione definita («la sera avanti»), dietro un *Leitmotiv* ripetuto tre volte («le montagne son tanto belle»); di qui il brusco ritorno alla realtà.

L'esempio mostra come occorra sempre considerare il *valore* della temporalità, vedere se essa sia oggettiva o soggettiva, reale o immaginaria; quest'ultima caratterizza il tempo del cosiddetto «sogno ad occhi aperti» o di qualsiasi visione ipotetica di un personaggio: una durata interiore, dunque, che può dilatare pochi secondi in un indefinito tempo della fantasia. Si veda questo passo di *Una vita* di Svevo:

> Il motivo ai suoi sogni ulteriori era dato precisamente da questo spavento. Si vedeva chiamato dal signor Maller, più addolorato di dover maritare a lui la figliuola che del disonore di costei. Lo accoglieva con rimproveri e insulti che non cessavano neppure quando egli dichiarava che, i fatti pur comportandosi a quel modo, le conseguenze da trarne non erano quelle che il signor Maller riteneva perché egli, se così si voleva, si sarebbe ritirato e avrebbe rinunziato ad Annetta conservando il segreto come una tomba.[34]

32 *Ibid.*, p. 312 sgg.

33 Si veda il cap. V, par. 6.

34 I. Svevo, *Romanzi*, Milano 1969, p. 302.



L'estensione, nel momento in cui specifica il sottinteso di un'azione, di un comportamento, di un dialogo o di un pensiero, attraverso l'onniscienza del narratore, prolunga la durata del racconto rispetto alla storia, anche perché – come nota Chatman – «il discorso verbale è sempre più lento quando comunica quello che passa per la testa di un personaggio».[35]

Dopo la classica analisi della velocità del racconto proustiano condotta da Genette, dalla quale apprendiamo che circa 200 pagine coprono tre ore e 3 righe ben dodici anni (il che vuol dire, approssimativamente, una variazione che va «da una pagina per un minuto a una pagina per un secolo»),[36] anche altri critici hanno cercato di misurare gli effetti ritmici del racconto. M. Lavagetto ha potuto calcolare le differenze di velocità della *Coscienza di Zeno*, arrivando alla seguente conclusione: «al periodo (di quattro anni), che va dalla morte del padre alla morte di Guido, sono dedicati i quattro quinti di un testo che si snoda dall'infanzia al presente di un narratore quasi sessantenne».[37]

Più esattamente:

– III cap.: copre circa 45 anni: 9 pagine su 19 sono dedicate a una sola serata;
– IV cap.: copre circa 18 anni: 19 pagine su 24 sono dedicate alla malattia del padre che dura una quindicina di giorni;
– V cap.: copre circa un anno e qualche mese: 53 pagine su 77 sono dedicate ai 5 giorni cruciali conclusi con la richiesta di matrimonio;
– VI cap.: copre circa 2 anni: 44 pagine su 95 sono spese per soli due giorni (seduzione di Carla, cena per le nozze di Guido, morte di Copler);
– VII cap.: copre circa 2 anni: su 105 pagine 28 sono dedicate a 4 giorni.

Se consideriamo la prima macrosequenza dei *Promessi Sposi*, costituita dai primi otto capitoli, notiamo che la vicenda si svolge in pochi giorni, fra la sera del 7 e la notte del 10 novembre 1628. Più esattamente abbiamo la seguente distribuzione temporale:

| | |
|---|---|
| – capitolo I | sera del 7 novembre |
| – capitoli II e III | 8 novembre |
| – dal cap. IV fino a metà del VII | 9 novembre |
| – da metà del VII all'VIII | 10 novembre (in particolare la notte) |

35 S. Chatman, *op. cit.*, p. 74.

36 G. Genette, *op. cit.*, p. 142.

37 M. Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino 1975, p. 83. Accenni alla durata dei *Malavoglia* si trovano nello studio di A. Lanci, I Malavoglia. *Analisi del racconto*, in «Trimestre», marzo-giugno 1971, p. 363 sgg. Per un'analisi rigorosa: R. Luperini, *Sulla costruzione dei* Malavoglia. *Nuove ipotesi di lavoro,* di AA. VV., *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il* caso *critico*, Lecce 1982, p. 93 sgg.

Nella seconda parte del romanzo (capitoli IX-XXVII) il termine conclusivo è l'autunno del 1629, sicché l'intera macrosequenza abbraccia un periodo di circa un anno, con una velocità narrativa variabile perché ben sette capitoli, dedicati a Renzo, coprono le sue prime avventure milanesi che durano tre giorni:

- dal capitolo XI a parte del XV — 11 novembre
- da parte del XV a parte del XVII — 12 novembre
- da parte del XVII alla fine — 13 novembre

La terza e ultima parte (capitoli XXVIII-XXXVIII) ha ritmi assai vari, non sempre documentabili perché il narratore resta spesso nel generico (ad esempio, «una notte, verso la fine d'agosto», don Rodrigo scopre d'essere ammalato; altrove vi sono espressioni del tipo «dopo non so quanti giorni», «prima che finisse l'anno», «col tempo»...). Tre capitoli sono dedicati a Renzo che attraversa Milano appestata (XXXIV-XXXVI); precise sono invece le indicazioni sulla carestia per cui si citano proclami e documenti a partire dal 15 novembre del 1628 e, per la peste, dal 20 ottobre 1629 al 4 luglio 1630. «Esaminando il tempo del romanzo, osserviamo alcune costanti. Il tempo che si riferisce alla storia dell'epoca è sempre datato sulla base di documenti; il tempo che si riferisce alla vicenda dei personaggi coincide talora con momenti cruciali del primo, e allora è egualmente precisato o precisabile (come avviene per il primo arrivo di Renzo a Milano), oppure lo segue con ritmi suoi, spesso interni alla coscienza dei personaggi. In quest'ultimo caso è tempo non datato, ma costruito comunque su indicazioni attente («verso la sera», «ventitré o ventiquattro giorni», «tre giorni dopo»).[38]

La frequenza è il terzo rapporto possibile fra il tempo della storia e quello della narrazione: «un racconto, di qualsiasi tipo, può raccontare una volta sola quanto è avvenuto una volta sola, *n* volte quanto è avvenuto *n* volte, *n* volte quanto è avvenuto una sola volta, una volta quanto è avvenuto *n* volte».[39]

Genette definisce queste eventualità di frequenza rispettivamente come *racconto singolativo* (1R/1S), *singolativo-multiplo* (o *anaforico*) (nR/nS), *racconto ripetitivo* (nR/lS), *racconto iterativo* (lR/nS).

Di essenziale importanza è, soprattutto, l'alternanza di singolativo e iterativo, che abbiamo già studiata nell'analisi di *Rosso Malpelo*. Assai spesso nelle novelle verghiane compare la struttura iterativa, quasi a segnalare lo scorrere monotono del tempo in cui si compongono le opere e i giorni di un mondo che sembra rifuggire da ogni cambiamento. Si veda questo passo di *Jeli il pastore*:

38 Si veda il commento ai *Promessi Sposi* di B. Travi, Milano 1981, p. 621.

39 G. Genette, *op. cit.*, p. 163.



> Ogni mese Mara andava a riscuotere il salario dal padrone, e non le mancavano né le uova nel pollaio, né l'olio nella lucerna, né il vino nel fiasco. Due volte al mese poi Jeli andava a trovarla, ed ella lo aspettava sul ballatoio, col fuso in mano; e dopo che egli aveva legato l'asino nella stalla e toltogli il basto, messogli la biada nella greppia, e riposta la legna sotto la tettoja nel cortile, o quel che portava in cucina, Mara l'aiutava ad appendere il tabarro al chiodo, e a togliersi le gambiere di pelle, davanti al focolare, e gli versava il vino, metteva a bollire la minestra, apparecchiava il desco, cheta cheta e previdente come una brava massaia...[40]

L'insieme della scena, retta da due indicazioni temporali (o *specificazioni*), assume un valore iterativo, con l'insistita ripetizione degli eventi che scandiscono la povera vita del protagonista, sulla cui previdibilità si basa, peraltro, il tradimento di Mara. Il passaggio al singolativo segna una rottura del tutto imprevista del consueto ritmo cronologico («Ma la notte di Santa Barbara tornò a casa ad ora insolita...»), rottura che prepara la soluzione tragica della scena finale.

Se ritorniamo agli esempi citati nelle pagine precedenti, possiamo notare come il I canto dell'*Orlando Furioso* sia incentrato sul racconto singolativo-multiplo, grazie alla ripresa della fuga di Angelica; la novella *Nel segno* (si riveda il grafico) ha invece una struttura ripetitiva, perché un solo evento è narrato o almeno alluso due volte.

Le deformazioni temporali riguardanti l'ordine, la durata e la frequenza possono essere considerate come interpolazioni, distorsioni e condensazioni: le prime, spostando l'ordine cronologico degli eventi, giocano col racconto *sub specie dispositionis*; le seconde, allungandolo, abbreviandolo e coinvolgendolo in un movimento di accelerazioni e di frenate, ne distorcono la durata; le ultime, come sillessi iterative, condensano vari eventi in un'unica informazione.

## 5. *La fenomenologia del tempo: i* tempora *verbali*

La narrativa rappresenta le categorie temporali, sin qui studiate, soprattutto attraverso una complessa manipolazione del sistema verbale. Nel linguaggio di Harald Weinrich (1927) è il *tempus* del verbo che manifesta il tempo reale nelle sue dimensioni di presente, passato e futuro, mediante l'uso dei tempi in correlazione con le altre strutture linguistiche, dagli avverbi ai sostantivi.

Più esattamente Weinrich prende in considerazione tre tratti distintivi del paradigma temporale: l'atteggiamento, la prospettiva e la messa in rilievo. Il primo riguarda l'asse linguistico parlante-ascoltatore e verte sulla distinzione fra *tempi commentativi* e *tempi narrativi*; la seconda concerne il problema della sincronizzazione o della sfasatura

40 G. Verga, *Jeli il pastore*, da *Vita dei campi*, in *Tutte le novelle* cit., p. 176.

fra *tempo testuale* e *tempo reale* (cioè, nell'ottica di Genette da noi adottata, il problema dell'ordine e della durata); la terza tocca la relazione fra *primo piano* e *sfondo* del racconto.

I *tempi commentativi* sono il presente, il passato prossimo e il futuro; i *tempi narrativi* sono l'imperfetto, il passato remoto, il trapassato prossimo e remoto, i condizionali. Weinrich studia, in particolare, l'uso dei tempi in rapporto alla costruzione del racconto, che presuppone di norma una cornice (introduzione e conclusione) al commentativo e un corpo vero e proprio al narrativo. Ad esempio, nella novella di Pirandello *Difesa del Meola* [41] si ha il seguente esordio, con i verbi del modo commentativo:

> Ho tanto raccomandato ai miei concittadini di Montelusa di non condannare così ad occhi chiusi il Meola, se non vogliono macchiarsi della più nera ingratitudine. Il Meola ha rubato. Il Meola s'è arricchito. Il Meola si metterà a fare l'usuraio. Sì. Ma pensiamo, signori miei, a chi e perché ha rubato il Meola...

Il corpo narrativo della novella, invece, usa i tempi della narrazione, imperfetto e passato remoto: «Un incubo orrendo gravava su tutti noi Montelusani, da undici anni: dal giorno nefasto che monsignor Vitangelo Partanna ottenne il nostro vescovado...».

Quanto alla messa in rilievo, Weinrich nota che i tempi narrativi servono ad articolare un racconto in un *primo piano* e in un *sfondo*. Per il primo piano si usa di solito il passato remoto, per lo sfondo l'imperfetto. L'introduzione e la conclusione della storia in genere adoperano un tempo di sfondo; «nel nucleo vero e proprio i tempi di sfondo si incontrano nelle circostanze secondarie, nelle descrizioni, nelle riflessioni e in tutti gli altri argomenti che il narratore vuole spostare verso lo sfondo».[42]

Spetta al narratore alternare, per fini espressivi, sfondo e primo piano usando il relativo sistema temporale. «I romanzi di Flaubert, come in generale la letteratura narrativa del realismo e del naturalismo, si distinguono precisamente per un'evidente prevalenza dell'*imparfait* nella parte narrativa. Sotto questo punto di vista Balzac, Flaubert, Zola e anche Proust stanno al polo opposto dell'agile stile del *passé simple* di Voltaire».[43] Da Balzac in poi – osserva Weinrich – il romanzo si fa realistico, sociologico, naturalistico: l'azione principale viene inserita in una rappresentazione sempre più puntuale dello sfondo. Flaubert, nell'*Educazione sentimentale*, «lascia che l'azione principale soffochi nella sua propria banalità. La relazione tra primo piano e sfondo viene ad invertirsi nel senso che adesso lo sfondo

41 G. Pirandello, *op. cit.*, I, p. 85 sgg.

42 H. Weinrich, *op. cit.*, p. 129.

43 *Ibid.*, p. 134.



diventa il più importante dei due e il primo piano meno importante. Tuttavia il primo piano rimane ascritto al *passé simple* e lo sfondo all'*imparfait*».[44] Il critico tedesco nota che soprattutto in Maupassant si fa luce il cosiddetto «imperfetto di rottura», usato anche per un avvenimento unico e puntuale. Esso si spiega soltanto col valore posizionale del verbo nel contesto del racconto (ad esempio, nello sfondo conclusivo) e non per il valore temporale intrinseco (di tipo per lo più durativo).

Questo uso dell'imperfetto è assai comune in Pirandello. La novella *La casa del Granella* [45] si conclude con questa frase: «Ma il povero Granella, tutto tremante, piangeva, e non poteva parlare». *L'uomo solo* è quasi tutta scritta all'imperfetto, ma Weinrich non ritiene che questo tempo sia proprio di un racconto iterativo, come direbbe Genette, perché l'imperfetto si può spiegare con la sua posizione di apertura («Si riunivano all'aperto, ora che la stagione lo permetteva, attorno a un tavolinetto del caffé sotto gli alberi di via Veneto. Venivano prima i Groa, padre e figlio...»). Anche se si trattasse di un fatto unico, comparirebbe egualmente l'imperfetto per descrivere la situazione del racconto. Il primo passato remoto («Alla fine, quegli altri due arrivarono») segna lo spostamento della narrazione dallo sfondo al primo piano, mentre nella conclusione ritorna l'imperfetto di rottura («Il padre stava a guardare lo Spina con occhi sbarrati, feroci; all'improvviso lo afferrava per il bavero della giacca, gli dava un poderoso scrollone e lo mandava a schizzar lontano...»). Nonostante la puntualità delle azioni, Pirandello adopera l'imperfetto tipico della cornice.

Nello sfondo il narratore pone una notevole quantità di informazioni: descrizioni, illustrazioni, fatti relativi a personaggi secondari, circostanze accessorie, indicazioni di luogo, opinioni e riflessioni; il primo piano (al passato remoto) è riservato agli eventi/avvenimenti. L'opposizione temporale può presentarsi anche sotto forma di distinzione fra ciò che succede e commento (o monologo interiore), come nel racconto proustiano.

Il metodo di Weinrich riesce a spiegare anche alcuni aspetti stilistici della distanza narrativa (che per Genette, insieme con la prospettiva, fa parte del *modo* del racconto), quali il discorso indiretto e indiretto libero. Citiamo l'esempio pirandelliano studiato dal critico tedesco:

> E si domandò perché mai egli, che non aveva mai fatto per volontà male ad alcuno, doveva esser così bersagliato dalla sorte; egli, che anzi s'era inteso di far sempre il bene; bene, lasciando l'abito ecclesiastico, quando la sua logica non s'era più accordata con quella dei dottori della chiesa, la

44 *Ibid.*, p. 136.

45 G. Pirandello, *op. cit.*, I, p. 265 sgg.

quale avrebbe dovuto esser legge per lui; bene, sposando per dare il pane a un'orfana, la quale per forza aveva voluto accettarlo a questo patto, mentr'egli onestamente e con tutto il cuore avrebbe voluto offrirglielo altrimenti. E ora, dopo l'infame tradimento e la fuga di quella donna indegna che gli aveva spezzata l'esistenza, ora quasi certamente gli toccava a soffrire anche la pena di vedersi morire a poco a poco il figliuolo, l'unico bene, per quanto amaro, che gli fosse rimasto. Ma perché? Dio, no: Dio non poteva voler questo. Se Dio esisteva, doveva coi buoni esser buono. Egli lo avrebbe offeso, credendo in lui. E chi dunque, chi dunque aveva il governo del mondo, di questa sciaguratissima vita degli uomini?[46]

Il testo dipende dal verbo introduttivo «si domandò», ma via via, nella seconda parte, le frasi diventano sempre più autonome: siamo nell'*erlebte Rede*, di cui sono spie semantiche alcuni elementi propri dello stile orale, come certi avverbi di tempo («ora»), i dimostrativi («quella donna indegna»), i modi di dire vigorosi («questa sciaguratissima vita»), le domande retoriche («ma perché?»), le iterazioni («Dio, no: Dio non...»).

Il discorso vissuto, se compare nel racconto, usa i tempi narrativi; nella cornice iniziale può servirsi anche dei tempi commentativi, come mostra un altro lacerto della stessa novella: «Si toglie le mani dal volto e resta attonito, ad ascoltare. Un vetro si scuote, appena appena, alla finestra. Ah, il vento – ecco – il vento è cessato. È come mai?». Le frasi, eccetto la prima, sono discorso vissuto: il narratore si pone dall'angolo visuale del personaggio. (Ed ecco, osserviamo di passaggio, come la *prospettiva* sia intrinsecamente connessa ai problemi del rilievo narrativo e all'uso dei tempi). Nel nostro esempio, per riconoscere il discorso vissuto, non ci aiutano i verbi, tutti al commentativo; bisogna perciò rilevare l'accumulo di segnali stilistici propri del discorso orale (ripetizioni, esclamazioni, interrogazioni ecc.).

[46] G. Pirandello, *Va bene*, in *op. cit.*, I, pp. 967-68. Cfr. H. Weinrich, *op. cit.*, p. 235 sgg.

# V

# Le tecniche della rappresentazione

## 1. *Prospettiva, distanza, voce*

La narratologia considera il racconto come un messaggio trasmesso da un emittente a un destinatario: in tale ipotesi, il racconto può fornire maggiori o minori particolari, in forma più o meno diretta, cioè a una *distanza* variabile da ciò che narra (dalla diegesi); può inoltre regolare l'informazione adottando un particolare *punto di vista* o *prospettiva*, un centro ottico da cui esporre la storia. Genette ritiene che distanza e prospettiva costituiscano i due aspetti fondamentali del *modo narrativo*, la categoria che definisce appunto la regolazione quantitativa e qualitativa del messaggio.

D'altra parte, il fatto che il racconto sia una comunicazione implica che venga sotteso da un emittente o *voce* che narra e venga diretto a un destinatario o narratario. Entriamo nei problemi dello statuto della comunicazione narrativa, di cui si è già in parte detto nel II capitolo. Qui ci interessa isolare la categoria dell'istanza narrativa che presiede al racconto, distinguendo il modo (chi è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa? o, più semplicemente, chi vede?) dalla voce (chi è il narratore? chi parla?); anche se, ovviamente, tutti questi aspetti (o tecniche) della rappresentazione sono strettamente correlati fra loro.

Non è indifferente che il racconto sia non focalizzato (o a focalizzazione zero) oppure focalizzato su un personaggio: la diversa scelta di prospettiva coinvolge differenti forme di enunciazione, la sottolineatura o la scomparsa del narratore onnisciente (voce), l'emergenza del racconto puro, diegetico ovvero la drammatizzazione mimetica, scenica, il discorso più o meno diretto (distanza).

Leggiamo, per esemplificare, l'inizio de *La signora Dalloway* di V. Woolf:[1]

[1] V. Woolf, *La Signora Dalloway*, Milano 1979, p. 5 sgg.