

La finzione narrativa*

Käte Hamburger

(Traduzione di Alessio Baldini)

1. Premessa: il concetto di finzione letteraria¹

Prima di fissare i fondamenti di una teoria della narrativa e del teatro concepiti come letteratura finzionale, bisogna fare un excursus sul concetto di finzione letteraria. Anche all'interno delle discipline letterarie i concetti di finzione [*Fiktion*] e di immaginario [*fiktiv*], applicati ai fenomeni più diversi, sono intesi generalmente in un senso abbastanza impreciso: all'incirca come ciò che è inventato [*Erfunden*]. L'uso dell'inglese *fiction* per designare il romanzo (al posto del più antico *novel*), ma non il dramma, ha aumentato l'imprecisione di questo concetto e della sua applicazione. È tanto più necessario quindi definire il significato metodologico e teorico preciso del concetto di finzione, separandolo nettamente dagli altri suoi significati e usi ordinari.

Finzione è derivato dal latino *fingere* , che ha i significati più diversi: 'dare forma', 'immaginare', 'raccontare il falso'. Se esaminiamo i significati del verbo *fingere* e dei sostantivi o degli aggettivi che ne sono derivati nelle lingue europee vive, ci avviciniamo a una definizione più precisa di cosa si intende per finzione letteraria e soprattutto di come la si deve intendere nel contesto della teoria della letteratura qui sviluppata. *Fingere* è in italiano 'fingere', in francese *feindre* , in inglese *to feign* , in tedesco *fingieren* – e ciò significa che nelle sue forme moderne il verbo latino ha conservato esclusivamente il significato di 'dare ad intendere il

* Traduzione di Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [1957], Klett-Cotta, Stuttgart 1977³, pp. 53-78 e 111-117. Il libro è stato ristampato in una quarta edizione, che tuttavia non differisce molto dalla precedente (Ead. *Die Logik der Dichtung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1994⁴). La parte del testo tradotta corrisponde ai paragrafi più importanti in cui Hamburger presenta la sua teoria della narrativa finzionale, che la studiosa identifica con il racconto in terza persona. Si ringraziano l'editore Klett-Cotta e l'agenzia Berla & Griffini Rights Agency per avere concesso i diritti di traduzione. [N.d.T.]

1 Questo paragrafo è tratto dal mio articolo *Noch einmal – vom Erzählen*, in «Euphorion», 59, 1965, pp. 61-64.

falso', 'simulare', 'imitare', ecc. I sostantivi corrispondenti 'finta', *feinte*, *feint*, *Finte* sono formati a partire da questo significato. Il caso del sostantivo *fictio* è però diverso: nelle lingue vive ha conservato di *fingere* sia il significato negativo che quello positivo, in modo che quest'ultimo, che corrisponde all'attività creativa dell'immaginazione, predomina comunque su quello negativo. Almeno l'aggettivo francese *fictif* e poi il tedesco *fiktiv* sono stati costruiti (in opposizione a *feint* e *fingiert*) a partire dal valore positivo del significato: due aggettivi che nella teoria della letteratura sono diventati d'uso più corrente che gli stessi sostantivi *fiction* e *Fiktion*.

Così però la situazione si è complicata. Qual è il senso della distinzione fra finto [*fingiert*] e immaginario [*fiktiv*]? Forse il fatto che parliamo dei personaggi di un romanzo o di un dramma non come di persone finte, ma immaginarie? E che dire dei prodotti dell'immaginazione artistica in generale? In che misura e per quali opere sono adatti i concetti di finzione e di immaginario? Seguendo la *Filosofia del come-se* di Vaihinger è diventata un'abitudine definire la finzione con la forma del come-se, cioè con la struttura di ciò che è finto.² Questo si adatta alle finzioni scientifiche (matematiche, fisiche, giuridiche, ecc.). In matematica si usano punti privi di spazio, in fisica lo spazio vuoto, come se queste costruzioni esistessero davvero; nel diritto si trattano casi costruiti, come se fossero dei fatti realmente accaduti. Se si definisce la finzione come una struttura del come-se, allora si deve ricorrere al congiuntivo dell'irrealtà, che contraddistingue ciò che è finto. Nell'uso linguistico i concetti di finto e di immaginario si avvicinano molto l'uno all'altro: i punti della matematica sono costruzioni sia finte che immaginarie; nell'uso comune immaginario e finzione hanno il significato di 'irreale', di 'immaginato' [*Eingebildet*].

Noi ci chiediamo però se anche le «finzioni estetiche» – come le chiama Vaihinger –, le creazioni artistiche si possano caratterizzare con la struttura del come-se. Si potrebbe dire che nei quadri di Terborch il taffetà, per esempio, è dipinto in modo da apparire come se fosse vero – almeno secondo l'intenzione di questa grande corrente artistica realista. È tuttavia già dubbio che persino un prodotto dell'arte così realistico possa essere descritto con la struttura del come-se. La concezione antica dell'arte aveva lodato le ciliegie di Zeusi perché i passerì le avevano scambiate per ciliegie vere; per la concezione moderna si tocca il limite dell'arte quando entra in gioco l'inganno e bisogna far passare un oggetto inanimato per qualcosa di vivo o fingere che lo sia – come nel museo delle cere. Le opere delle arti figurative, più precisamente ciò che in queste

2 H. Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus: mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Reuther & Reichardt, Berlin 1911. [N.d.T.]

è rappresentato, non sono una finzione nel senso del come-se: bisogna distinguere ciò che è immaginario da ciò che è finto. È possibile mostrare che il concetto di immaginario vale solo per l'ambito della letteratura, e non per le arti figurative, e che la finzione letteraria non ha la struttura del come-se. Come stanno le cose? Perché non consideriamo un ritratto di Maria Stuart un quadro immaginario e la Maria dipinta una Maria immaginaria, come accade invece per la figura di Maria Stuart nella tragedia di Schiller? D'altra parte, per quale motivo la regina scozzese in quanto oggetto di una descrizione storica è considerata come la regina stessa, quella reale? Per quale ragione non consideriamo il personaggio di un quadro come una persona immaginaria, nemmeno se è dipinto col realismo di un ritratto, mentre consideriamo come una persona immaginaria qualunque figura di un romanzo o di un dramma, persino se è rappresentato in modo surreale? Vaihinger e i suoi successori (come E. Utitz) hanno sbagliato a parlare dei personaggi dei romanzi e dei drammi come di persone finte, come Vaihinger in generale non è riuscito a definire la finzione estetica: non essendosi reso conto che il concetto di finzione distingue il significato di 'finto' da quello di 'immaginario', ha concepito la finzione esclusivamente come una struttura del come-se. Ma Schiller non ha raffigurato Maria Stuart come se fosse quella vera. Quando appercepriamo un personaggio oppure il mondo di un romanzo o di un dramma come immaginari, questo fenomeno non si basa su una struttura del come-se, ma – si potrebbe dire – su una *struttura del "come"*. Theodor Fontane ha dato questa definizione della finzione letteraria: «Un romanzo... deve raccontarci una storia in cui crediamo»; intendeva cioè dire che un romanzo deve «far sì che un mondo di finzione appaia a momenti come un mondo reale». Inconsapevolmente questa definizione per così dire ingenua, nutrita dallo spirito del naturalismo (è tratta da una recensione del 1875 a *Ahnen* di G. Freytag), descrive con esattezza (e forse non è un caso) il modo d'essere della finzione letteraria, di quella narrativa come di quella teatrale. Ognuna delle tre parole dell'espressione «apparire come reale» è significativa. Con questa espressione si intende dire che l'apparenza di realtà è oggetto di creazione: e questo significa (al di là delle intenzioni di Fontane) che c'è apparenza di realtà anche se si tratta di un mondo narrativo o drammatico irreale (e non importa quanto lo sia). Anche la fiaba appare come reale, per tutto il tempo in cui restiamo immersi nella lettura o in uno spettacolo: ma non come se fosse reale. Il significato del come-se include infatti fra i suoi aspetti l'inganno, e quindi un rapporto con la realtà che è perciò formulato con il congiuntivo irreale, poiché la realtà del come-se non è reale come pretende di essere. La realtà del "come" è invece apparenza, illusione di realtà; e questo significa che è non-realtà, ovvero finzione. Il concetto di finzione nel senso di una struttura del "come" è soddisfatto però solo e

La finzione
narrativa

unicamente dalla finzione teatrale e narrativa (il racconto in terza persona), oltre che da quella filmica. Se ci chiediamo però in che modo in questi casi, e soltanto in questi casi, si crea l'apparenza della realtà nella struttura del "come", la risposta è questa: perché si crea l'apparenza della vita. E l'apparenza della vita si crea in arte solo attraverso la creazione di personaggi che sono altrettanti io che vivono, pensano, sentono e parlano. I personaggi dei romanzi e dei drammi sono persone immaginarie perché sono raffigurati come degli io o dei soggetti immaginari. Fra tutti i materiali usati dall'arte solo il linguaggio può creare l'apparenza della vita, creare cioè dei personaggi che vivono, sentono, pensano, parlano e tacciono. Che il procedimento sia molto più complicato nella narrativa che nel teatro, lo mostra la struttura del racconto in terza persona: per questo nella descrizione che segue è chiamato racconto finzionale.

2. La finzione narrativa (il racconto in terza persona)

2.1. Il racconto finzionale e i suoi sintomi

Ci sono delle ragioni teoriche e linguistiche per cui iniziamo la descrizione del sistema della letteratura con il racconto in terza persona, cioè con la finzione narrativa. Questa definizione, che stabilisce un'equivalenza fra finzione narrativa e racconto in terza persona, non comprende tutta la narrativa, a cui appartiene anche il racconto in prima persona: si mostrerà in seguito come non sia finzione nel preciso senso linguistico e teorico in cui l'abbiamo definita. Come si ricava dal paragrafo precedente, il concetto di finzione non si riduce infatti a quello di invenzione, come se in un racconto in prima persona la presenza di un narratore inventato – e come tale "immaginario" – bastasse di per sé a soddisfare il concetto di finzione. Inoltre, non la struttura della narrativa in prima persona, ma soltanto quella della narrativa in terza persona è il racconto *finzionale* in senso stretto – quello a cui può appoggiarsi la descrizione linguistica e teorica della letteratura. È infatti il racconto finzionale a occupare una posizione determinante nel sistema della lingua e della letteratura, in quanto segna il confine che separa il genere finzionale o mimetico – la finzione narrativa e di conseguenza quella teatrale – dal *sistema di enunciazione* della lingua. Perciò la struttura del racconto finzionale si può ricavare soltanto dal confronto con l'enunciato, che è stato presentato precedentemente nei suoi aspetti fondamentali come una struttura soggetto-oggetto.³ [...]

Iniziamo da un testo adatto alla nostra dimostrazione, l'inizio del romanzo di C.F. Meyer *Jürg Jenatsch*:

3 Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, cit., pp. 28-52. [N.d.T.]

Il sole di mezzogiorno batteva sulle alture spoglie, sormontate intorno dalle cime rocciose del passo di Julier nel cantone dei Grigioni. Le pareti di pietra ardevano e scintillavano sotto i raggi che cadevano perpendicolarmente. Ogni tanto quando si levava e passava una densa nube carica di pioggia, i fianchi della montagna sembravano avvicinarsi ancor di più e congiungersi all'improvviso in modo strano, stringendo il paesaggio... In mezzo alla cima dove si stendeva il passo si alzavano a destra e a sinistra della mulattiera due colonne spezzate, che sfidavano il tempo già da più di un secolo.

Questo brano romanzesco mostra la stessa struttura logico-linguistica del passaggio citato dalla lettera di Rilke.⁴ È costruito in maniera tale che una volta separato dal suo contesto non sarebbe possibile riconoscerlo come frammento di un romanzo; tanto meno in questo caso, dato che il passo di Julier nei Grigioni è una realtà geografica ben nota. Il brano è costruito in modo tale che (come la descrizione della gita in slitta nella lettera di Rilke) potrebbe essere tratto da un documento storico, un diario, una descrizione di un viaggio, una lettera. Se questo brano ci fosse stato presentato separatamente, avremmo potuto interpretare «le alture spoglie del passo di Julier nei Grigioni immerse nel sole di mezzogiorno» come il campo di esperienza di un soggetto che fa un resoconto, e questo soggetto come il soggetto di un'enunciazione storica. Quando però lo leggiamo sapendo che è l'inizio di un romanzo e che quindi siamo entrati in una scena romanzesca, la nostra esperienza di lettura è di tutt'altro tipo. Il suo principale segno distintivo è che le manca il carattere di realtà, anche se la scena descritta è un luogo geografico reale che riconosciamo, e anche se ci è in grande misura «reso presente» [*vergegenwärtigt*] attraverso una descrizione letteraria plastica. Se ciononostante questa descrizione non suscita in noi l'esperienza della realtà, è solo perché sappiamo di avere cominciato a leggere un romanzo. Questa affermazione potrebbe sembrare una tautologia, come quella dei quasi-giudizi criticata precedentemente – quasi-giudizi ai quali si associa il carattere della «non completa serietà».⁵ Ma proprio qui si trova la chiave di volta dell'autentica logica della letteratura (come speriamo di poter dimostrare in seguito in modo sempre più dettagliato). L'esperienza della non-realtà ha una precisa causa logica e in senso ampio gnoseologica; causa che trova la sua espressione grammatica e semantica in determi-

La finzione
narrativa

4 Hamburger aveva citato a p. 44 il passo di una lettera in cui Rilke racconta di una gita in slitta (lettera del 4 dicembre 1904 a Lou Andreas-Salomé). [N.d.T.]

5 Hamburger si riferisce alla teoria della letteratura di Roman Ingarden: R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle 1931. Ingarden usa il concetto di «quasi-giudizio» (*Quasi-Urteil*) per descrivere gli enunciati delle opere letterarie; a pp. 24-28 Hamburger ne aveva criticato proprio la circolarità della definizione. [N.d.T.]

nati fenomeni del racconto finzionale – come dimostreremo in dettaglio nei prossimi paragrafi. Che anche questo inizio del romanzo *Jürg Jenatsch* – che non si distingue linguisticamente da una qualsiasi descrizione storico-biografica – evochi l'esperienza della non-realtà, non dipende da ciò che è raccontato preso di per sé, ma dal “narratore” – come qui vogliamo ancora chiamarlo in maniera tradizionale. Infatti, poiché sappiamo di leggere un romanzo e non la descrizione di un viaggio, senza esserne consapevoli non riferiamo il paesaggio raffigurato al narratore; sappiamo che non dobbiamo interpretare questo paesaggio come il suo campo di esperienza, ma come il campo di esperienza di altre persone di cui attendiamo l'entrata in scena: persone immaginarie, i personaggi:

In questo momento risuonò in lontananza... l'abbaiare di un cane. In cima al pendio un pastore bergamasco stava disteso per il riposo pomeridiano. D'un tratto si alzò... si gettò il mantello sulle spalle e con uno slancio ardito saltò giù da una guglia di roccia sporgente, per recuperare il suo gregge di pecore che erano disperse più in basso come tanti punti bianchi in movimento... E sempre più soffocante e calmo ardeva il mezzogiorno... Infine emerse la figura di un viaggiatore... Eccoli raggiungere le due colonne romane. Qui si tolse lo zaino... Pensatoci un attimo, estrasse un portafogli di cuoio e iniziò con zelo a disegnare su un foglio bianco entrambe le venerabili rovine. Dopo un poco contemplò con soddisfazione l'opera delle sue mani..., si abbassò su un ginocchio e prese con precisione la misura delle strane colonne. «Cinque piedi e mezzo» disse a se stesso. «Che fate? Spionaggio?» risuonò accanto a lui una forte voce di basso.

Vedremo in seguito perché in questo brano soltanto la frase «Pensatoci un attimo, estrasse un portafogli di cuoio» fornisce l'autentica prova che abbiamo a che fare davvero con un romanzo e non, ad esempio, con una descrizione viva resa da un testimone oculare (quindi ancora con un documento storico). Useremo proprio questa prova per mostrare i fenomeni fondamentali che portano alla luce la distinzione categoriale fra il racconto finzionale e l'enunciato.

Che siano i personaggi romanzeschi o più in generale i personaggi di cui si racconta a rendere tale un racconto letterario, sembra essere una constatazione così banale, ovvia e anzi addirittura tautologica, che nessuna teoria della narrativa vi si è soffermata. Ma questo fatto non risulta più così banale e tautologico, quando se ne considera un altro: che i personaggi romanzeschi sono dei personaggi *immaginari*. Ed è soltanto questo fatto a dischiudere la struttura della finzione letteraria, di quella narrativa così come di quella teatrale, le quali, dal punto di vista della struttura logica della letteratura, si rivelano entrambe opposte, in quanto genere finzionale, alla lirica e distinte categorialmente da questa. Ma uni-

camente la finzione narrativa – e non quella teatrale – presenta tutti i fenomeni in base ai quali questo può essere dimostrato in modo completo e convincente. Infatti solo il problema posto dal racconto permette di mostrare le relazioni logico-gnoseologiche e grammatico-semantiche che distinguono la finzione dalla realtà. Unicamente nella narrativa – e non nel teatro – il linguaggio vive e funziona nella sua totalità: solo la narrativa può mostrare cosa significa che il linguaggio produce un’esperienza di finzione e non una di realtà – detto altrimenti: la struttura logica della finzione si ricava soltanto dalla distinzione fra l’enunciato e il racconto finzionale.

2.2. Il preterito narrativo

Come abbiamo detto, nel nostro esempio – l’inizio di *Jürg Jenatsch* – è l’attesa dell’entrata in scena dei personaggi del romanzo a farci apparire il paesaggio descritto come non-reale, ovvero come non appartenente al campo d’esperienza del narratore. Ma con ciò abbiamo solo accennato in modo approssimativo all’esperienza che facciamo leggendo un racconto (in terza persona), che sia Omero o un qualsiasi romanzo commerciale. E si può d’altra parte sollevare l’obiezione che vi sono anche romanzi raccontati in modo molto “soggettivo”, in cui il narratore compare usando un “io” o un “noi”, si rivolge ai “suoi cari lettori”, e così via. Si potrà rispondere a queste e ad altre obiezioni soltanto quando la natura e la funzione del “narratore” saranno state pienamente chiarite da un punto di vista linguistico e grammaticale; potremo così spiegare l’esperienza psicologica di non-realtà fatta dal lettore.

Dobbiamo cercare perciò un fenomeno che costituisca la prova in assoluto più convincente dal punto di vista linguistico, un fenomeno tale che a partire da esso si possano chiarire e derivare tutti gli altri fenomeni narrativi. Un tale fenomeno narrativo esiste e non stupisce che sia connesso al verbo, al tempo verbale e quindi al problema del tempo. Nella frase e nel discorso è il verbo che decide del “modo d’essere” delle persone e delle cose, che assegna loro il posto nel tempo e quindi nella realtà, che esprime il loro essere, non essere, essere ancora, non essere più e non essere ancora.

«In mezzo al suono di dieci campane si percorreva un lungo viale di tigli – la slitta svoltò e comparve il cortile del castello», racconta Rilke nella lettera del 4 dicembre 1904;⁶ noi sappiamo che ha fatto questa gita in slitta prima di quel giorno e che il viaggio invernale verso Oby in Svezia è per lui un evento passato, perché lo racconta con i tempi verbali del passato. «Il sole di mezzogiorno batteva sulle altu-

La finzione
narrativa

6 Cfr. n. 4. [N.d.T.]

re spoglie, sormontate intorno dalle cime rocciose del passo di Julier nel cantone dei Grigioni. Le pareti di pietra ardevano e scintillavano...»: anche questa descrizione è all'imperfetto. E dunque, dicono i grammatici e i teorici della letteratura, il narratore racconta la sua storia come passata, o almeno come se appartenesse al passato. Nella sostanza non si è andati oltre la concezione espressa da Goethe nella nota e più volte citata discussione del 1797 con Schiller sulla poesia epica e drammatica: «il drammaturgo (il mimo) rappresenta l'evento come compiutamente presente, il poeta epico (il rapsodo) riporta l'evento come compiutamente passato». E anche se l'esperienza che facciamo leggendo un romanzo, Omero o il *Nibelungenlied* ci fa capire che la questione del rapporto fra la storia raccontata e il passato, o l'essere pensato come passato, è più problematica, non si è andati molto oltre la modifica che Schiller fa all'affermazione di Goethe: «che l'arte poetica costringe anche il poeta epico a rendere presente [*vergegenwärtigen*] ciò che è accaduto». La comparsa frequente del presente storico sembrava realizzare in pieno il significato del concetto di 'presentificazione' [*Vergegenwärtigung*]. Nell'usarlo in antitesi al 'passato', già Schiller aveva caricato questo concetto di un significato temporale troppo marcato, che si associa alla parola tedesca 'presente' [*Gegenwart*]; ma specialmente in connessione con le teorie sul presente storico si è sopravvalutato il significato temporale del concetto di 'presentificazione' – come mostreremo in seguito più dettagliatamente – e questa sopravvalutazione risultava dal non avere messo in dubbio un'ipotesi mai verificata: che la storia raccontata sia pensata e rappresentata come qualcosa di passato perché è raccontata nella forma grammaticale del preterito. Non si è mai discusso e non ci si è mai chiesti se in qualche situazione comunicativa il preterito possa non essere l'espressione di quanto accaduto nel passato. Per questo la forma narrativa del racconto non è stata descritta in modo soddisfacente; per questo problemi grammaticali e linguistici come quello del discorso indiretto libero restano insoluti. Ma è il cambiamento di significato del preterito nel racconto finzionale – cambiamento a prima vista paradossale – a mostrare in modo pienamente convincente che il racconto è una finzione, a chiarire che l'«io che racconta» – come si dice d'abitudine – non è un soggetto d'enunciazione. *E il cambiamento di significato consiste in questo: il preterito perde la sua funzione grammaticale di designare il passato.*

Per provarlo dobbiamo anzitutto chiarire la funzione grammaticale del preterito. Non tutte le definizioni che sono state date di questo tempo verbale sono infatti adatte al nostro scopo. Non basta definire il preterito o l'imperfetto tramite la loro relazione o non-relazione con il «presente», tramite un «punto di riferimento» situato nel «passato» a partire dal quale si pro-

cede in avanti – come hanno fatto H. Paul e O. Behagel.⁷ A questa definizione dei tempi verbali narrativi del passato, e dei tempi verbali in generale, manca qualcosa di essenziale, che fornisca una spiegazione più profonda di quella puramente grammaticale. Per quanto sono in grado di affermare in base al mio esame di grammatiche tedesche e straniere, soltanto il grammatico tedesco Christian August Heyse rileva questo aspetto essenziale: la sua *Grammatica tedesca* si contraddistingue per il fatto di derivare, per quanto possibile, le leggi e le forme grammaticali a partire da relazioni logiche e semantiche. È la sua spiegazione dei tempi verbali che mi ha fatto notare l'autentica causa della distinzione categoriale fra l'enunciato e il racconto finzionale – anche se lo stesso Heyse, come tutti gli altri grammatici prima e dopo di lui, non ha riconosciuto affatto questa distinzione.

Se Paul e Behagel parlano soltanto della relazione dei tempi verbali con il presente, Heyse dà una definizione più profonda del concetto di presente aggiungendovi un riferimento al «presente, ovvero all'istante presente del soggetto parlante».⁸ In questo modo Heyse arriva a proporre delle distinzioni più sottili fra i tre tempi principali – il presente, il preterito e il futuro. Questi sono designati come «tempi soggettivi», in quanto «collocano l'azione o il processo semplicemente nel presente, nel passato o nel futuro del soggetto parlante, cioè senza alcuna suddivisione interna dei momenti del suo procedere». Con il concetto di «soggetto parlante» Heyse ha introdotto il soggetto dell'enunciazione nella definizione del tempo verbale e quindi anche nel sistema della realtà o (il che è lo stesso) nel sistema temporale. Viceversa questo significa che il soggetto dell'enunciazione è inteso come esistente nel tempo, cioè come reale: il che vuol dire che parlare di presente, passato e futuro ha senso soltanto in relazione a un soggetto d'enunciazione vero e proprio, reale. Di seguito, come equivalente del concetto di «soggetto d'enunciazione» useremo quello di *Ich-Origo*, che ha un'accezione più gnoseologica ed è modellato sulla terminologia impiegata da Brugman e Bühler. Questo concetto designa il punto zero fissato dall'io (che fa esperienza o che enuncia), definito insieme al o identico al «qui e ora» – designa insomma l'origine del sistema delle coordinate spazio-temporali. L'«origine del sistema «io-qui-ora»», che indicheremo più brevemente come origine-io, è usata da Brugmann e Bühler⁹ per descrivere le funzioni dei pronomi deitici nel discorso: un problema che servirà da argomento importante ed efficace nel corso delle nostre dimostrazioni.

7 H. Paul, *Deutsche Grammatik*, Niemeyer, Halle 1920, vol. IV, p. 65.

8 Ch.A.J. Heyse, *Deutsche Grammatik oder Lehrbuch der deutschen Sprache*, 29. Aufl., Hahn, Hannover 1923.

9 K. Brugmann, *Die Demonstrativpronomina der indogermanischen Sprachen: eine bedeutungsgeschichtliche Untersuchung*, Teubner, Leipzig 1904; K. Bühler, *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*, Fischer, Jena 1934, pp. 102 ss.

Se sostituiamo il concetto logico e linguistico di soggetto d'enunciazione con quello gnoseologico di origine-io, è perché non basta il punto di vista puramente grammaticale per chiarire i fenomeni grammaticali specifici che, all'insaputa del narratore, si manifestano nel racconto finzionale. Nessun ambito della lingua mostra più chiaramente della letteratura che il sistema della sintassi è un vestito che può stare stretto alla vita creativa della lingua, la quale trova la sua origine nell'ambito più vasto del pensiero e della rappresentazione. Quando i processi di questo ambito si manifestano, il vestito troppo stretto della sintassi si strappa – e questa osservazione è importante! –; così non rimane altro che allargare quei punti inserendovi delle pezze. Crediamo che il preterito narrativo possa essere considerato una di queste pezze. Per allargare la teoria dei tempi verbali con questa pezza bisogna partire dai fatti gnoseologici di base; la loro indagine permette di scoprire per quale motivo nella finzione il preterito non ha la funzione di esprimere il passato.

A questo scopo trattiamo anzitutto la funzione del preterito nell'enunciato di realtà, partendo da due semplici esempi di enunciati oggettivi: 1) il racconto di un'altra persona in forma scritta od orale: «il signor X era in viaggio» (può essere una frase pronunciata nel corso di un dialogo, per esempio in risposta alla domanda su dove si trovasse il signor X in questo o quel momento); 2) una frase tratta da una qualunque opera storiografica, per esempio una storia di Federico il Grande: «Il re suonava il flauto ogni sera».

Secondo la teoria di Heyse il contenuto di questi enunciati su una terza persona o su fatti oggettivi è «posto nel passato del soggetto parlante»; nella nostra terminologia: entrambi gli enunciati presuppongono un'origine-io reale, a partire da cui (secondo le coordinate temporali del suo sistema di spazio-tempo) si stabilisce il momento – qui non precisato – in cui iniziano i processi nominati. Nel primo esempio l'origine-io è evidente. Io racconto qui e ora che il signor X era in viaggio: dal mio “ora” mi volgo a guardare il momento del viaggio del signor X e posso rispondere alla domanda su quando era in viaggio. Dall'imperfetto del mio enunciato si ricava anche che questo viaggio appartiene al passato e che adesso il signor X non è più in viaggio.

Nell'esempio storico l'origine-io non è così visibile, ma è tuttavia presente come nel primo esempio. Sembra però che l'opera storiografica (la totalità degli enunciati contenuti in essa) sia stata privata del sistema di coordinate temporali (e spaziali): i suoi enunciati hanno una “validità oggettiva” e non sono legati (o comunque non sono più) al “qui e ora” di un soggetto di enunciazione. Questa è la definizione comune dell'oggettività degli enunciati; ed è qui che bisogna cercare la vera ragione per cui la struttura della letteratura non è stata esaminata a fondo e i ge-

neri letterari sono stati definiti in modo sbagliato – per cui la narrativa e il teatro sono stati opposti in quanto generi oggettivi alla lirica come genere soggettivo.

L'errore sta nel fatto che nel definire l'enunciato non si è tenuto conto del fattore strutturale della realtà e con questo dell'origine-io – e non soltanto dell'origine-io del mittente ma anche di quella del destinatario dell'enunciato. In linea di principio l'enunciato storico non è di un tipo diverso rispetto all'enunciato del nostro primo esempio: anche il suo contenuto è collocato nel passato del soggetto parlante o dell'origine-io – anzitutto in quello dell'autore dell'opera storiografica. Per Kugler, che pubblicò la sua opera su Federico il Grande nel 1840, il periodo in cui aveva vissuto Federico si situava circa 70 anni prima (nel suo passato). Ma il contenuto di quest'opera è collocato anche nel passato dei lettori: per chi abbia letto l'opera nel 1940 la vita di Federico si situava all'incirca 170 anni prima. Sia per l'esperienza che per il fenomeno della realtà storica, il significato esistenziale del tempo ha valore, in quanto lega in un *unico* spazio e in un'*unica* esperienza di realtà il "mittente" e il "destinatario" dell'enunciazione o della comunicazione. Questo vale sia che il mittente e il destinatario siano contemporanei, sia che non lo siano. Nell'ultimo caso il resoconto della realtà sopravvive al suo autore nella forma di un libro stampato, di un diario lasciato in eredità, ecc.; così l'origine-io del lettore prende il posto di quella del mittente originario – naturalmente solo in rapporto all'esperienza temporale. Il fatto che chi legge abbia un'altra relazione temporale con il contenuto del resoconto rispetto all'autore, già dimostra che questo contenuto è un resoconto di realtà e che si pone o può essere posta la domanda sul "quando". Soltanto un'origine-io impegnata con questo resoconto di realtà può interrogarsi su questo "quando". Come tutto ciò che è contemporaneo o futuro, così tutto ciò che è passato (in un senso più ampio tutto ciò che è storico) lo è in relazione a "me": è situato nel mio passato, presente o futuro – anche quando gli eventi passati, presenti o futuri non hanno nulla a che fare con la mia persona, con il mio io individuale. La possibilità di chiedere il "quando" di un evento rivela la sua realtà e in quanto domanda richiede la presenza di un'origine-io (sia questa esplicitamente o implicitamente presente). Il preterito di un enunciato di realtà segnala che ciò che è riferito appartiene al passato oppure – il che è lo stesso – che è appreso come appartenente al passato da un'origine-io.

Esaminiamo adesso l'imperfetto nella finzione. Supponiamo che la frase «il signor X era in viaggio» si trovi in un romanzo: sentiamo subito che ha cambiato completamente natura. Non possiamo più porre la domanda "quando?", neppure se è stata nominata una data come, per esempio, «nell'estate del 1890». Con o senza l'indicazione della data, io non

La finzione
narrativa

vengo a sapere che il signor X *era* in viaggio, ma che *è* in viaggio. Accade esattamente lo stesso quando all'interno di un romanzo storico ci imbattiamo nella frase su Federico il Grande, anche se in questo caso si tratta di un personaggio storico, di cui sappiamo che è esistito realmente in quello che per noi oggi è un passato lontano circa 200 anni. Anche la frase del romanzo «il re suonava il flauto ogni sera» non ci comunica che egli *faceva* questo 200 anni fa, ma che egli lo *fa* adesso. Nella *Storia di Federico il Grande* di Kugler, al racconto dei concerti serali in cui Federico suona il flauto segue la frase «in un orario preciso entrava, gli spartiti sotto il braccio, nella camera da concerto e accordava lo strumento»; questa frase permette di rendersi conto in modo particolarmente chiaro che, come frase di un'opera storiografica, essa comunica il passato, come frase di un romanzo rappresenta una situazione “resa presente”. La forma grammaticale dell'imperfetto perde la sua funzione di informarci sul passato dei fatti comunicati.

Ma questo fenomeno non si spiega solo psicologicamente, a partire dalla nostra esperienza di lettura, che non si produrrebbe nemmeno se non avesse delle cause logiche e gnoseologiche definite strutturalmente. Non è solo la nostra esperienza di lettura, come sintomo puramente soggettivo, a fornirci indicazioni per chiarire più da vicino queste cause, ma è la grammatica, il comportamento della lingua stessa, quindi un vero e proprio sintomo oggettivo, a offrire una spiegazione più precisa di questo fenomeno. Possiamo immaginare che nel romanzo alla frase «il signor X era in viaggio» ne segua un'altra del tipo: «Oggi attraversava per l'ultima volta la città portuale europea, perché domani la sua nave partiva per l'America». In un romanzo, la frase su Federico che suona il flauto può avere la forma: «Questa sera il re voleva suonare nuovamente il flauto». Eccoci di fronte a un sintomo grammaticale oggettivo, che per quanto sia anodino fornisce la prova decisiva del fatto che l'imperfetto del racconto finzionale non marca qui un enunciato sul passato: gli avverbi di tempo deittici possono trovarsi in relazione con l'imperfetto.

Bisogna analizzare un po' più da vicino questo fenomeno. Lo si coglie immediatamente negli avverbi deittici del futuro usati in questo esempio (domani, questa sera, ecc.), perché questa costruzione sarebbe impossibile in una situazione comunicativa reale, e sarebbe impossibile anche per gli avverbi deittici del passato, perché questi possono accompagnare l'imperfetto soltanto in riferimento all'“adesso” del parlante. In un enunciato di realtà la costruzione “ieri accadeva questo e quello” non è possibile, neppure per un tempo già passato in relazione all'“adesso” del locutore: se si sposta il “qui e ora” del parlante in un momento situato nel passato – per esempio, il 15 luglio accadeva questo e quello –, allora non si può indicare con “ieri” ciò che è accaduto prima

di quel giorno, più di quanto non si possa con “domani” indicare qualcosa che è avvenuto dopo: sono necessarie espressioni avverbiali come “il giorno prima” (o “il giorno dopo”). Ma è sufficiente aprire un qualunque romanzo (che abbia o meno un valore letterario), per rendersi conto che queste leggi grammaticali e logiche dell’enunciato di realtà (che gli sono, per così dire, connaturate) non valgono più. Bastano alcuni esempi:

Ma la mattina doveva sistemare l’albero. Domani era Natale.

(Alice Brend, *Die Bräutigame der Babette Bomberling*)

... e certo lui veniva alla sua festa stasera.

(Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*)

Chiudendo le palpebre lei vedeva ancora oggi il volto davanti a lei...

(Thomas Mann, *Lotte in Weimar*)

La manovra ieri era durata otto ore.

(Bruno Franck, *Tage des Königs*)

Si riunirono, e tutti erano di malumore per la festa di ieri.

(Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, V, 13)

Pensava alla vita invernale di questo buon padre e alla sua festa di oggi, solitaria e piena di preoccupazioni...

(Jean Paul, *Hesperus*, VII)

La finzione
narrativa

Mentre la costruzione con gli avverbi deittici del futuro e l'imperfetto segnala subito la frase «domani era Natale» come una frase di un romanzo (ed esclusivamente come tale), sulla base di motivi – per così dire – naturali sembra che l'avverbio “ieri” unito all'imperfetto non abbia un comportamento contraddittorio dal punto di vista semantico. Se osserviamo più attentamente, nel testo finzionale l'imperfetto nella costruzione con un avverbio deittico del passato reagisce in modo ancora più sensibile e mobile che con un avverbio deittico del futuro: scompare ed è sostituito da un'altra forma preteritiva, il trapassato prossimo – «la manovra ieri era durata otto ore» (esempio 4). In modo meno evidente rispetto alla costruzione con “domani” e l'imperfetto (ma comunque con la stessa efficacia), quella con “ieri” e il trapassato prossimo segnala che questa frase appartiene a un romanzo. Infatti in un enunciato di realtà (che è in questo caso sempre diretto), la stessa successione di parole richiede l'imperfetto o il passato prossimo. Certo, in determinati nessi temporali anche in questo caso può comparire il trapassato prossimo («ieri la manovra era già durata otto ore, quando scop-

più un temporale»); in un romanzo invece non può stare l'imperfetto, ma soltanto il trapassato prossimo. In un romanzo si può certo dire «domani era Natale», ma mai «ieri era Natale»: ¹⁰ soltanto «ieri era stato Natale». Che nel racconto finzionale sia ammessa solo la costruzione con il trapassato prossimo e gli avverbi deittici del passato è decisivo quanto il fatto che solo nel racconto finzionale sia possibile la costruzione con l'imperfetto e gli avverbi deittici di futuro. *Alla base di entrambi i fenomeni c'è la stessa legge: il racconto non è riferito a un'origine-io reale, ma a un'origine-io immaginaria – perciò è immaginario.* ¹¹ Per la teoria della letteratura la finzione narrativa è definita solo dal fatto che in primo luogo non implica alcuna origine-io reale e in secondo luogo deve implicare un'origine-io immaginaria, ovvero sistemi di riferimento che dal punto di vista gnoseologico e quindi temporale non hanno nulla a che fare con un io reale che in qualche modo fa esperienza della finzione (con l'autore o con il lettore). ¹² Che questi sistemi non sono reali, ma immaginari significa proprio questo. Queste due condizioni però sono una e una sola cosa e solo per chiarezza sono state distinte in un'asserzione positiva e una negativa. Infatti solo l'ingresso o l'attesa dell'ingresso delle origini-io immaginarie (i personaggi) è il motivo per cui l'origine-io reale scompare, e come conseguenza logica il preterito perde la sua funzione di passato.

10 La frase può comparire in questa forma soltanto nel sistema dei dialoghi di un romanzo, come discorso diretto di un personaggio.

11 L'interpretazione di questi fenomeni data da Brugman permette di capire che la distinzione fra il racconto "storico" (l'enunciato di realtà) e il racconto finzionale non è stata rilevata. Brugman sostiene che «la natura dei pronomi deittici di prima persona non cambia per il fatto che in parte sono usati anche nel racconto di eventi passati. Quando cioè i dimostrativi con significato spaziale o temporale compaiono nel racconto (come se si riferissero alla presenza e al presente, definiti a partire dal punto di vista del parlante), questo modo d'uso ha un effetto drammatico simile a quello che ha nel racconto l'uso del presente al posto di un tempo verbale del passato. Così: "l'intero giorno sedette qui triste; oggi (al posto di 'quel giorno') aveva ricevuto due notizie funeste"» (Brugmann, *Demonstrativpronomina*, cit., pp. 41 e ss.). È certo vero che l'uso dei pronomi deittici di prima persona non cambia in una storia raccontata all'imperfetto. Ciò che cambia è la funzione e il significato dell'imperfetto, che anche nell'esempio di Brugman non esprime il passato: e può stare con i deittici *soltanto perché* non lo esprime. Questi fenomeni rimangono nascosti se ci si appoggia alla "drammatizzazione". Ciò che abbiamo davanti è un mezzo di finzializzazione, di cui il teatro non ha affatto bisogno.

12 Così scrive D. Frey (ed è una gradita conferma dei fenomeni linguistici qui rilevati): «Nella narrativa lo spazio e il tempo di ciò che accade hanno una natura puramente oggettiva: non hanno nulla a che fare con lo spazio e il tempo definiti del soggetto, che sia l'autore o il pubblico – con i quali non sono da porre in relazione. In questo la storiografia si distingue dal racconto letterario: se essa ha certo una natura puramente oggettiva, tuttavia dal punto di vista spaziale e temporale si colloca fondamentalmente nello spazio e nel tempo concreti, così come si danno nell'esperienza soggettiva» (D. Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen*, Filser, Augsburg 1929, p. 213). Come le nostre descrizioni, anche questa visione si oppone alla concezione ben diffusa (che si accompagna alla teoria della narrativa come racconto del passato), secondo cui il narratore (cioè l'autore) avrebbe una particolare relazione temporale, di "distanza narrativa", rispetto a ciò che racconta. In linea di principio è quanto è sostenuto e argomentato da F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, in «Wiener Beiträge zur englischen Philologie», 53, 1955.

Prima di descrivere più da vicino la struttura della finzione, vogliamo mostrare con un esempio particolarmente adatto (che si trova in un passo anodino della prosa letteraria tedesca) il significato che ha per la teoria della letteratura il concetto di personaggio immaginario; e mostrare perché soltanto il suo ingresso in un racconto gli conferisce il carattere di non-realtà privando l'imperfetto del suo significato di passato.

Il passo si trova all'inizio di *Hochwald* di Stifter. È particolarmente istruttivo rispetto al nostro problema perché non presenta soltanto una descrizione di paesaggio (come l'inizio di *Jürg Jenatsch*), ma una descrizione d'ambiente fatta alla prima persona (forma che in seguito scompare dal romanzo). Il modo in cui la prima persona vi compare produce un effetto di forte contrasto, che è utile per ciò che dobbiamo dimostrare. La prima persona rende il nostro esempio una miniera per il teorico della letteratura: vi sono concentrati un gran numero di accostamenti fra l'enunciato di realtà e il racconto finzionale, che fanno emergere molto bene la differenza logica fra i due.

Il racconto inizia con una descrizione della scena al presente:

Sul lato nord del piccolo paese dell'Austria una foresta tira le sue linee scure per trenta miglia verso ovest... Si piega... allontanandosi dalla linea delle montagne e continua verso nord per molti giorni di viaggio. Il punto dove la foresta svolta è il luogo in cui accadde ciò che ci siamo proposti di raccontare.

Anche se introduce un romanzo, questa descrizione di paesaggio al presente è (a differenza dell'inizio di *Jürg Jenatsch*) una vera e propria descrizione di realtà. E si rivela come tale non tanto per la precisione geografica, ma per l'uso del presente, che non è un presente storico, ma designa un "adesso" (sia pure imprecisato) in cui il narratore racconta – ragione per cui non mettiamo questo termine fra virgolette. Qui infatti il narratore è un'origine-io reale: ripensa a un'epoca passata, quando lui stesso vagava nel paesaggio che diventerà la scena della storia raccontata nel romanzo – e non importa se e in quale misura questo ricordo sia preciso o impreciso, cioè sia finto. Conta soltanto la forma del racconto, che è quella dell'enunciato di realtà: l'enunciato di un vero e proprio soggetto d'enunciazione e quindi di un'origine-io reale; e non è un caso che il pronome impersonale "noi" (che è usato spesso nel discorso della teoria) sia subito sostituito dal pronome personale di prima persona singolare:

Un'invincibile sensazione di profondissima solitudine mi invadeva ogni volta quando – e mi accadeva spesso e volentieri – salivo verso quel lago fatato... Spesso sorgeva in me un pensiero, sempre lo stesso, quando sedevo su quelle rive... Spesso in quei giorni passati sedevo sulle vecchie mura...

La finzione
narrativa

Come il presente del primo passo citato, anche l'imperfetto che compare qui si riferisce all'"adesso" del narratore: indica un periodo passato della sua vita (la giovinezza) in cui girovagava in quei luoghi.

Poi la descrizione della scena, ancora al presente per il narratore che racconta in prima persona, diventa un racconto storico; con la fantasia il narratore si trasferisce in un passato ancora più lontano, di cui non ha fatto esperienza:

E adesso, caro lettore, se hai guardato abbastanza, vieni allora con me duecento anni indietro nel tempo.

Davanti agli occhi del lettore viene evocata l'immagine della rocca, come è riprodotta dalla fantasia a partire dalle rovine che tuttora si vedono. Ma la storia raccontata nel romanzo ancora non comincia. Abbiamo qui anzi un esempio letterario della distinzione teorica e logica (a cui si è già accennato) fra una fantasia e una finzione:

Immagina il muro senza le campanule azzurre, le pratoline e i denti di leone, spargi invece della sabbia bianca fino al muro di cinta, metti all'ingresso un solido portone di faggio...

Lo schizzo di questa immagine di fantasia messa di fronte al lettore è un enunciato di realtà, anche se il suo contenuto è esposto esplicitamente come una fantasia. L'immagine è riferita infatti al "soggetto parlante", è rappresentata come una sua fantasia; per di più, non è nemmeno interamente irreali, in quanto è localizzata in quella che per il narratore è un'epoca precisa del passato. L'enunciato di fantasia contrassegnato dalla presenza di un'origine-io che racconta prosegue ancora quando sono introdotte le figure che diventeranno le eroine del romanzo, le due sorelle di Henrich di Wittingshauser; ancora non "entrano in scena", sono introdotte come, anzi solo in quanto figure decorative che appartengono al quadro:

... le porte si spalancano – ti piace la coppia graziosa?... La più giovane siede alla finestra e ricama... La maggiore non è ancora vestita...

Anche il presente di questa descrizione non è un presente storico sostitutivo dell'imperfetto – benché siamo nel passato storico reale del narratore (come è espressamente indicato). Ma non è questo che conta, quanto che l'origine-io del narratore sia tuttora presente: nella sua fantasia, che lo riporta in un punto preciso del passato, ha ancora davanti agli occhi quei luoghi e li presenta al lettore come un quadro descritto al presente, che per questo è chiamato anche *tabulare*.¹³ E soltanto quando le

13 In K. Brugmann-B. Delbrück, *Grundriss der vergleichenden Grammatik der indogermanischen Sprachen*, K.J. Trübner, Strassburg 1897, 2te Bearb., Vol. IV, 2, p. 736, il presente *tabulare* è descritto come

immagini mute delle giovani diventano figure vive – persone che agiscono, come ha detto Aristotele –, senza che lo scrittore ne sia consapevole e senza che il lettore se ne accorga, si introduce il passato remoto:

Quella alla finestra continua a ricamare diligentemente e solo ogni tanto guarda la sorella. Questa di colpo ha interrotto la sua ricerca e ha afferrato la sua arpa, da cui già da un bel po' cadono singole note come in un sogno, che non si legano o sono le vette di una melodia sommersa. All'improvviso la più giovane *disse*. ...¹⁴

La finzione
narrativa

A partire da questo «disse» il racconto prosegue al preterito: soltanto con esso siamo entrati nello spazio della finzione. Nessun testo può mostrare più chiaramente che l'origine-io del narratore scompare, si ritira – per così dire – dal racconto e al suo posto arrivano le origini-io immaginarie dei personaggi romanzeschi. Fino a questo «disse», la scena e il tempo del racconto erano collocati ancora nel passato del narratore; erano riferiti alla sua origine-io vera e propria, all'«adesso» preciso dell'atto di raccontare: erano l'oggetto di un enunciato di realtà, anche se di fantasia, anzi finto. Solo con il passato remoto il quadro muto si anima e diventa un romanzo, una finzione nel senso preciso della teoria della letteratura: proprio il contrasto di questo passato remoto con il presente della descrizione che lo precede (che non è un presente storico) segna la questa frontiera in modo chiaro. Certo, la descrizione della scena a partire da «La più giovane siede alla finestra e ricama...» ci porta già verso la finzione, nella misura in cui mostra le giovani intente alle loro occupazioni; ma il modo di introdurre e costruire i personaggi decide con precisione dei valori grammaticali: solo se questa descrizione fosse apparsa *dopo* il passato remoto «disse», questo presente avrebbe assunto il significato di un presente storico – avrebbe già fatto parte dello spazio della finzione. Come obiezione ci si può chiedere se è dunque proprio il passato remoto (il preterito) ad attestare che il racconto è una finzione – dato che nel nostro testo al suo posto avrebbe potuto trovarsi anche un presente, senza che il suo carattere finzionale fosse alterato. Proprio con questa domanda si toccano il comportamento e la natura stessa del preterito narrativo. Prima di svelarli interamente, vogliamo però esaminare ancora il comportamento del preterito nel testo di *Hochwald*; non soltanto per ribattere alle possibili obiezioni, ma anche perché proprio questo comportamento illumina particolarmente bene la fenomenologia del preterito narrativo.

affine al presente storico: «Anche qui l'evento passato sta come un quadro di fronte al parlante, senza l'aspetto temporale. Il presente tabulare è comparso soltanto grazie alla rappresentazione ideografica e alfabetica dell'oggetto del pensiero o del discorso».

14 Corsivo mio.

Anzitutto teniamo presente che soltanto a partire dal passato remoto «disse» i personaggi «entrano in scena» propriamente, in quanto figure che vivono e «agiscono» per conto proprio; senza addentrarci ancora nel senso di questo fenomeno, ciò significa che – e lo si percepisce anche immediatamente – da questo momento quello che accade e il tempo in cui accade non sono riferiti più al narratore, ma a queste figure. Ha avuto luogo uno spostamento dell'origine-io dal sistema di realtà al sistema diverso della finzione; si potrebbe anche dire al campo della finzione, dove «oggi», «ieri» o «domani» si riferiscono al «qui e ora» immaginario dei personaggi e non più a un «qui e ora» reale del narratore. E perciò questo «qui e ora» immaginario può legarsi senz'altro all'imperfetto grammaticale:

Ma oggi era arrivato il giorno in cui le schiere di erba e di fiorellini di questo prato... dovevano vedere per la prima volta qualcosa di diverso dal verde delle foglie e l'azzurro del cielo...

si dice infatti verso l'inizio del secondo capitolo («Passeggiata nel bosco»). E qui il nostro testo istruttivo offre ancora una volta alle leggi del racconto finzionale la possibilità di mostrarsi chiaramente in contrasto con il suo opposto, l'enunciato di realtà. In apertura di questo capitolo infatti fa ancora una volta il suo ingresso l'origine-io reale del narratore, che scalza e interrompe la finzione. Il narratore descrive di nuovo il paesaggio, come è ancora «al giorno d'oggi», nel suo tempo, il tempo in cui racconta:

Ancora al giorno d'oggi ci sono boschi e foreste che si estendono intorno alla zona delle sorgenti della Moldava... Lungo il corso della fresca acqua di bosco... e nella valle passa oggi un sentiero curato, in direzione del villaggio di Hirschbergen... Allora però non c'era né villaggio né sentiero, soltanto la valle e il ruscello...

Come all'inizio del romanzo, in questo passo il presente e l'imperfetto assolvono di nuovo la loro naturale funzione grammaticale, quella di designare il presente e il passato del «soggetto parlante»; gli avverbi temporali «al giorno d'oggi» e «allora» si legano quindi in modo grammaticalmente corretto o naturale ai tempi verbali corrispondenti. E certo l'«era» dell'ultima frase si rivela come un imperfetto di un enunciato di realtà soltanto in quanto contrasta con l'«al giorno d'oggi» del presente; così per lo stesso motivo l'«allora» si rivela come un avverbio che rimanda al passato reale.

Subito dopo, il nostro testo ci fa però il favore di opporre un «oggi» finzionale a un vero «oggi», un preterito finzionale a un vero preterito: nella frase (già stata citata sopra) con cui si apre lo stesso capitolo («Ma

oggi era arrivato il giorno»), l'«oggi» è unito al trapassato prossimo. Con questa frase l'enunciato di realtà iniziale che ha per oggetto il passato diventa racconto finzionale; l'«oggi» non si riferisce più al punto di vista del narratore, ma al «qui e ora» dei personaggi del romanzo:

Chiare e amabili voci umane – voci di ragazze – provenivano dall'intreccio di rami, interrotte dal rintocco intermittente di una campanella delicata...

Non più interrotto in seguito da altre irruzioni di un'origine-io reale, né dalle descrizioni al presente che in questo racconto le contraddistinguono (e in cui il presente non ha mai il valore di un presente storico), il mondo finzionale del romanzo adesso può dispiegarsi – al preterito, la forma verbale che non rende più possibile la domanda sul «quando».

L'esempio di Stifter – lo si sottolinei ancora una volta – è istruttivo per il nostro problema solo per il fatto che la sua forma narrativa permette di indagare la questione del preterito del racconto finzionale nella sua origine. L'inizio del secondo capitolo presenta un fenomeno paradossale: il presente esprime la coscienza che il tempo e il luogo rappresentati appartengono al passato, mentre il preterito introdotto dopo esprime il loro «presente». Nel momento stesso della sua comparsa, il preterito non è infatti percepito come parte di un enunciato sul passato: i personaggi e gli eventi raccontati al passato «sono» «qui e ora».

La finzione
narrativa

2.3. I verbi dei processi interiori

Non è però stata chiarita ancora fino in fondo la fenomenologia del preterito narrativo o finzionale; quindi neppure quella del racconto finzionale. Fin qui si è mostrato che il preterito ha perso la sua funzione di passato e che la ragione di ciò sta nel fatto che il tempo della storia raccontata (quindi la storia stessa) non è riferito a un'origine-io reale, un «parlante» o soggetto d'enunciazione, ma alle origini-io immaginarie dei personaggi romanzeschi. Adesso dobbiamo scoprire la vera ragione per cui leggendo narrativa non facciamo esperienza della storia raccontata come se appartenesse al passato – sebbene sia raccontata al preterito.

Può essere vero che Omero o l'autore del *Nibelungenlied* volessero raccontare le storie che il popolo sentiva come storie un tempo realmente accadute. Con maggiore certezza, si può dire però che non volessero raccontarle come accadute un tempo, ma come «accadute adesso»: a farcelo capire sono i verbi usati dal narratore. Noi distinguiamo fra verbi dei processi esterni e verbi dei processi interiori. Andare, sedere, stare, ridere, ecc. sono verbi che designano processi esterni, di cui possiamo accertarci a partire da ciò che possiamo percepire – per così dire – dall'esterno delle persone: questi verbi sono usati in tutti ti-

pi di descrizione e non sono esclusivi del racconto. Ma al narratore di una storia raccontata in terza persona non bastano questi verbi; ha bisogno dei verbi dei processi interiori – come pensare, riflettere, credere, intendere, sentire, sperare, ecc. –, di cui si serve in un modo proprio a lui solo, come non potrebbe fare nessun altro emittente o narratore (oralmente o per scritto). Se facciamo ricorso alla nostra esperienza logica e psicologica, e riflettiamo sul fatto che non possiamo mai dire di un'altra persona reale che “pensava” o “pensa”, “sentiva” o “sente”, “credeva” o “crede”, ecc., allora capiamo che con l'entrata di questi verbi nel racconto il preterito diventa una forma priva di senso se lo si interpreta come il tempo del passato. In altre parole: l'uso di questi verbi è la prova gnoseologica più stringente che nella narrativa il preterito ha perso la sua funzione di passato, così come la costruzione con gli avverbi deittici ne è la prova grammaticale (e la seconda d'altra parte è conseguenza naturale della prima).

A questo punto si potrebbe obiettare che verbi come credere, intendere, pensare, ecc. possono essere impiegati anche in resoconti storici e non solo nella narrativa; posso dire, ad esempio: Napoleone sperava o credeva di sottomettere la Russia. Qui l'uso di «credere» è però derivato, e in un contesto di questo tipo può servire solo come verbo che riporta un'informazione indiretta: a partire dai documenti conservati si deduce, si conclude che Napoleone credeva di sottomettere la Russia. Nel resoconto storico reale, Napoleone non può essere rappresentato come qualcuno che crede “qui e ora”; non può essere cioè rappresentato nella sua soggettività, nell'originarietà dei suoi processi interiori, nella sua “esistenza”. Se questo accadesse, ci troveremmo in un romanzo su Napoleone, in una finzione. *La finzione narrativa è il solo luogo gnoseologico in cui l'originarietà (o soggettività) di una terza persona può essere rappresentata come una terza persona.* I verbi dei processi interiori offrono la prova più stringente e sono allo stesso tempo anche la causa della perdita della funzione di passato del preterito, il tempo verbale di questi e degli altri verbi della finzione. Non sussiste alcuna esperienza del passato, quando di una persona si dice che pensava, sperava, meditava o anche diceva questo o quello.

Il verbo “dire” necessita di una discussione a parte. Esso occupa in qualche modo una posizione intermedia fra i verbi dei processi interiori e quelli dei processi esterni. Indica che un processo interiore è espresso a voce e quindi può essere percepito; ha però un significato diverso rispetto agli altri verbi che designano dei suoni percepibili, per esempio cantare, gridare, ecc: diversamente da questi, il verbo “dire” non si riferisce alla materia sonora dell'emissione vocale, ma al suo senso. Dal punto di vista semantico lo si può considerare un verbo dei processi interiori (come pensare, sperare, ecc.) e se ne può fare lo stesso uso nella resa

indiretta (proprio come questi verbi). Anzi, nei verbi dei processi interiori è addirittura inclusa la possibilità che ciò che è sperato sia anche espresso, quando riporto di una terza persona che ha pensato, detto, creduto questo o quello. Per questo motivo nella finzione anche il verbo “dire” sta sullo stesso piano dei verbi dei processi interiori; in quanto poi è quello che compare più di frequente, il verbo “dire” lascia, insieme al discorso diretto che introduce, l'impronta più decisa della finzione. “Egli disse”, “ella disse” non significa nella finzione narrativa che qualcuno – “il narratore” – riporta in forma indiretta cosa egli o ella “ha detto”; “egli/ella disse, pensò, credette, sperò, ecc.” permette al personaggio di prendere vita e di trasformarsi in qualcuno che parla, che pensa, crede, spera, ecc. È perciò significativo che nel nostro esempio tratto da *Hochwald* il preterito finzionale si leghi in primo luogo al verbo “dire” e produca così la situazione paradossale in cui il preterito produce l'effetto di “presentificazione”. Prima di approfondire (più di quanto non sia stato possibile fino a qui) il significato di questo fenomeno decisivo, dobbiamo continuare ancora ad indagare il comportamento del preterito finzionale.

La finzione
narrativa

2.4. Il discorso indiretto libero

I verbi dei processi interiori e non da ultimo il verbo “dire” costituiscono dunque l'indizio decisivo della scomparsa del significato preteritivo del preterito. Questi verbi rimandano anche al fenomeno narrativo che per primo ha permesso alla linguistica e alla teoria della letteratura di avvertire come un problema l'assunto secondo cui una storia raccontata apparteneva al passato o era presentata come se appartenesse al passato: il cosiddetto “discorso indiretto libero” [*Erlebte Rede*]. Che il resoconto in terza persona del flusso di coscienza inespresso si presentasse nella forma dell'imperfetto, è diventato subito un problema per la linguistica e per la teoria;¹⁵ se non sono riuscite a risolverlo è perché non hanno colto la distinzione fra enunciato di realtà e racconto finzionale, né il cambiamento di significato del preterito che ne deriva. Il discorso indiretto libero è però il più visibile dei fenomeni che dipendono dai verbi dei processi interiori; fa luce ancora più chiaramente sul fatto che nella finzione un'origine-io reale sia sostituita da origini-io immaginarie, e che in locuzioni quali «Come era splendido questo cielo azzurro» o «Dovesse es-

15 Si ricordi il dibattito sviluppatosi negli anni Venti fra gli studiosi di lingue romanze Ch. Bally, Th. Kalepsky e E. Lerch sulla «Germanisch-Romanistische Monatsschrift», V-VI, 1912-14, e la sua presentazione in E. Lorck, *Die “Erlebte Rede”: Eine sprachliche Untersuchung*, C. Winter, Heidelberg 1921, così come il contributo di O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*, Quelle & Meyer, Leipzig 1926. Successivamente G. Storz, *Über den “monologue intérieur” oder die “Erlebte Rede”*, in «Der Deutschunterricht», I, pp. 45 e ss. Per le teorie in lingua inglese cfr. D. Cohn, *Narrative Monologue. Definition of a Fictional Style*, in «Comparative Literature», XIII, 2, 1966, pp. 97-112.

sersi sbagliato» la forma all'imperfetto non pregiudica il "qui e ora" immaginario dei personaggi che le pensano.

Anche se oggi è usato in qualunque romanzo commerciale, nel corso dello sviluppo del romanzo il discorso indiretto libero è stato il migliore mezzo artistico per finzionalizzare la narrativa in terza persona. Considerato dal punto di vista della logica e della teoria letterarie, oggi è un mezzo particolarmente efficace per chiarire la funzione apretensiva, e anzi – come vedremo – atemporale in genere, del preterito narrativo. Per farne l'esperienza sui testi, a queste riflessioni facciamo precedere tre passi adatti allo scopo:

Questo non poteva semplicemente essere vero – se almeno avesse il coraggio di pensare a lei! Ma fino a che punto lei avrebbe capito? Non l'avrebbe già perduta dopo i primi tre minuti? E avrebbe dovuto osare questo? Chi pretendeva questo da lui, chi poteva pretenderlo?

(Edzard Schaper, *Der letzte Advent*)

Le lasciò la mano. Il loro matrimonio era finito, egli pensava, con angoscia, con sollievo. La corda era tagliata; si elevava; era libero, come se fosse stato decretato che lui, Septimus, il signore degli uomini, dovesse essere libero; solo... lui, Septimus era solo...

(Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*)

E paragonò col pensiero il campanile della chiesa del suo paese con la torre là in alto. Quel campanile, risoluto, senza esitazione si rastremava dritto verso l'alto, terminando con un largo tetto di tegole rosse, un edificio terrestre – che altro possiamo costruire? – ... La torre qui in alto, era la sola visibile – la torre di un'abitazione, sembrava così adesso, forse del corpo centrale di un castello, era una uniforme costruzione circolare... con piccole finestre, che adesso brillavano al sole – aveva qualcosa di folle –, con la cima a forma di terrazza...

(Franz Kafka, *Das Schloß*)

[...]

Nella sua paradossalità grammaticale, solo il discorso indiretto libero (il cui unico luogo di possibilità grammaticale è la narrativa letteraria) svela il paradosso della legge del tempo verbale, che in esso agisce come una necessità di natura. «Chi pretendeva questo da lui, chi poteva pretenderlo?» – «Da quando lei lo aveva lasciato, lui, Septimus era solo» – «La torre qui in alto, era la sola visibile [...] aveva qualcosa di folle». L'imperfetto e il trapassato prossimo di questi verbi sono di per sé senza tono, senza significato. Conta solo il significato del verbo stesso, che enuncia qualcosa sui pensieri e i sentimenti che occupano i personaggi in questo istante immaginario delle loro esistenze. «Lui, Septimus, era solo» non significa che «allora» (e quando dunque?) Septimus *era* solo: ciò che percepiamo

nell'esperienza della lettura è che egli è solo nella sua povera anima distrutta, in questo momento della sua vita che viene descritto. È il *personaggio del romanzo, la persona immaginaria, che nella descrizione annulla il significato di imperfetto dei verbi*. Il discorso indiretto libero lo dimostra in modo più chiaro e tangibile di qualunque altra forma narrativa, poiché è il mezzo migliore (e non per caso è divenuto popolare) per rappresentare i personaggi nella loro originarietà mantenendo la forma del resoconto narrativo e quindi il preterito – a differenza del dialogo e anche del soliloquio, che di per sé hanno la stessa funzione. Il discorso indiretto libero rende poi direttamente visibile anche il processo semantico e logico che è la causa della scomparsa della funzione di passato del preterito: la dislocazione del sistema di riferimento della realtà in un sistema immaginario, la sostituzione di un'origine-io reale – impersonata da ogni narratore di un resoconto di realtà – con le origini-io immaginarie dei personaggi. In che modo si debba descrivere dal punto di vista logico il “narratore” di una finzione (termine che di nuovo mettiamo intenzionalmente fra virgolette), questa è la vera domanda, fondamentale non soltanto per la finzione narrativa ma per il sistema della letteratura in generale; ed è a questa domanda che bisogna rispondere nel prossimo paragrafo.

[...]

La finzione
narrativa

3. Il racconto finzionale: una funzione narrativa (fluttuante)

3.1. La scomparsa del soggetto d'enunciazione e il problema del “narratore”

Finora abbiamo mostrato e tentato di spiegare quei fenomeni, o meglio quei sintomi, che permettono di comprendere che il racconto finzionale è distinto categorialmente, nel modo e nella struttura, dall'enunciato (la presenza del soggetto di enunciazione ne fa sempre il sinonimo di enunciato di realtà, nel senso definito); l'uso dei verbi dei processi interiori alla terza persona, il discorso indiretto libero che ne deriva, la scomparsa del significato di passato del preterito narrativo con la conseguente possibilità (non necessità) della sua costruzione con gli avverbi deittici di tempo (in particolare avverbi di futuro): tutti sintomi che non sono isolati, ma che si presuppongono a vicenda. Questi sintomi sono inoltre elementi che da soli permettono di identificare il racconto finzionale come un fenomeno linguistico e grammaticale particolare, ma non sono gli unici: quando si accerta la loro causa ultima e decisiva, emergono altre caratteristiche della sua natura.

È già stato ricordato che i sintomi mostrati fin qui dipendono dal trasferimento del sistema dello spazio e del tempo reali sui personaggi di finzione (le origini-io immaginarie) e che questo processo provoca la scomparsa di un'origine-io reale e quindi del soggetto d'enunciazione:

lo si può dimostrare (riprendendo la nostra analisi della struttura dell'enunciato in vista di quanto segue) a partire da una frase che, presa isolatamente, non permette di stabilire il contesto di provenienza. La frase suona: «Poi a tavola il signor Arnoldsen pronunciò uno dei suoi discorsi arguti e pieni di fantasia in onore degli sposi». Una frase di questo tipo potrebbe trovarsi in una lettera inviata da una persona che abbia partecipato alla festa descritta (o potrebbe esserne un resoconto orale). In questo caso la frase possiede le seguenti caratteristiche, che ne fanno un enunciato di realtà: un soggetto d'enunciazione (chi scrive la lettera) racconta un fatto (il discorso del signor Arnoldsen) come un evento a cui ha preso parte; il verbo è al passato remoto e informa così che l'evento è già accaduto (in rapporto al momento del resoconto) e si colloca nel passato del soggetto d'enunciazione. Si tratta di un evento che ha avuto luogo realmente, cioè indipendentemente dal fatto che questo soggetto d'enunciazione ne faccia un resoconto oppure no: diventa l'oggetto di un enunciato soltanto attraverso l'enunciazione stessa, cioè *nel momento in cui* è diventato oggetto d'enunciazione; questo implica viceversa che il soggetto d'enunciazione è consapevole che la realtà dell'oggetto (in questo caso dell'evento) è indipendente da lui – che si possa o meno verificarne la realtà. La frase sul discorso del signor Arnoldsen non è però tratta da una lettera, ma dal romanzo *Buddenbrooks*; inoltre, non è una frase pronunciata da un personaggio, ma una frase del resoconto in terza persona. In quanto appartiene a un romanzo, questa frase ha comunque la forma di un'asserzione; ma non si tratta di un'asserzione, perché non ha la struttura dell'enunciato: alla domanda sul soggetto dell'enunciazione non otteniamo infatti alcuna risposta. Il passato remoto «pronunciò» significa che l'evento descritto (il discorso del signor Arnoldsen in onore degli sposi) è accaduto nel passato di chi lo racconta, quindi dell'autore? Ha mai avuto luogo? Si può sottoporre il contenuto della frase a verifica? Per esempio obiettare che chi ha fatto il resoconto si è sbagliato e che non il signor Arnoldsen, ma il signor Bertoldsen abbia tenuto il discorso, oppure che questo non sia stato poi così arguto? Chiedere tutto ciò significa chiedere: è l'autore il soggetto d'enunciazione di questa frase e c'è qui una struttura soggetto-oggetto? A tutte queste domande bisogna dare una risposta negativa. Se fosse tratta da una lettera, la frase «Poi a tavola il signor Arnoldsen pronunciò uno dei suoi discorsi arguti e pieni di fantasia in onore degli sposi» avrebbe un carattere completamente diverso; inserita in un romanzo, è parte di una scena, di una realtà immaginaria che esiste di per sé e che *in quanto immaginaria è indipendente da un soggetto d'enunciazione, come anche la realtà "reale" lo è*. Il che significa: se una realtà reale è in quanto è, una realtà immaginaria è solo in quanto è raccontata (nel caso del teatro, in quanto è prodotta per mezzo della messa in forma drammatica).

Possiamo quindi affermare: la finzione narrativa, ciò che è raccontato non è l'oggetto del racconto. Il suo carattere immaginario [*Fiktivität*], cioè la sua non realtà significa che non esiste indipendentemente dal racconto, ma è solo in quanto è raccontato: è cioè un prodotto del racconto. Il racconto è – per così dire – una funzione grazie a cui si crea ciò che è raccontato: la *funzione narrativa* che l'autore maneggia, come il pittore fa con colori e pennello. Questo vuol dire che l'autore non è un soggetto d'enunciazione: non racconta di persone e cose, ma racconta persone e cose; i personaggi di un romanzo sono persone raccontate, così come le figure di un quadro sono figure dipinte. *Fra ciò che è raccontato e il racconto non c'è alcuna relazione e cioè rapporto di enunciazione, ma una connessione funzionale.* Questa è la struttura logica della finzione narrativa, che si distingue categorialmente dalla struttura dell'enunciato di realtà. Fra l'*eipèin* della narrativa e quello dell'enunciato corre il confine che separa "letteratura e realtà"; confine che non è interrotto da alcun punto di passaggio da una categoria all'altra e che costituisce – come vedremo – un criterio decisivo per stabilire il posto della letteratura nel sistema del lingua.

Il fatto che questo confine corra attraverso il sistema della lingua sarebbe una constatazione sorprendente e sconcertante per la grammatica e la linguistica tradizionali, se non lo avessimo potuto spiegare mostrando i processi linguistici che hanno luogo nel campo della finzione narrativa; il cambiamento di significato del preterito, il passaggio degli avverbi deittici dal campo della deissi al campo simbolico e concettuale della lingua, la possibilità dell'uso dei verbi dei processi interiori: sono tutti sintomi e quindi anche conseguenze della connessione funzionale fra ciò che è raccontato e racconto, connessione che contraddistingue il racconto finzionale. Questi fenomeni linguistici sono infatti i sintomi del mondo immaginario creato dal racconto e in cui non ci sono né spazio né tempo reali.

Abbiamo riconosciuto la scomparsa di una origine-io reale (quindi di un soggetto d'enunciazione) come il momento strutturale decisivo di questo mondo immaginario e quindi come causa dei fenomeni sopra ricordati; sembra allora che i fenomeni siano dovuti a due cause diverse, che se non sono certo in contraddizione l'una con l'altra, non hanno però alcun rapporto. Il fatto è che *l'assenza di una origine-io reale e il carattere finzionale del racconto finzionale sono la stessa cosa.* Entrambi sono soltanto aspetti diversi del fatto che (o modi diversi di dire che) il racconto è impregnato dell'esperienza della non-realtà. Questa esperienza inizia nel momento in cui i personaggi immaginari (le origini-io) entrano in scena, oppure nel momento in cui ne attendiamo l'entrata (perché predisposti dal contesto). Sono i personaggi a fare della narrativa una finzione, una mimesis: questo non significa altro che, viceversa, è il racconto letterario a

crearli. Solo nella narrativa il racconto ha il carattere di una funzione e non quello di un enunciato; a partire dal testo dell'inizio di *Jürg Jenatsch*, e in modo ancora più pregnante da quello di *Hochwald*, potremmo tentare di dimostrare geneticamente che è solo e unicamente il processo di finzionalizzazione a separare categorialmente il racconto finzionale in terza persona dall'enunciato di realtà. Il processo però si compie soltanto con la presenza di figure umane (oppure figure umanizzate di animali e di cose, come accade nelle favole, nelle fiabe, ecc.): solo l'essere umano è una persona, cioè non solo un oggetto, ma anche un soggetto. La finzionalizzazione delle persone raffigurate significa proprio questo: raffigurarli non come oggetti, ma come soggetti ovvero origini-io.

I concetti di oggetto e soggetto compaiono qui evidentemente con un significato diverso rispetto a quello che hanno come poli della relazione enunciativa. Con "oggetto dell'enunciato" non s'intende altro che ciò che è enunciato; con "soggetto dell'enunciazione" l'enunciazione stessa – sono concetti della logica enunciativa. Quando però parlo di una persona come di un oggetto, costruisco questo concetto come opposto a quello di soggetto nel senso ontologico di un essere che dice "io": l'uomo è un io, un soggetto, è l'essere che dice "io" di e a se stesso. Questo è l'esatto opposto del concetto di oggetto nel senso di un qualcosa o di una cosa. L'io come "ciò che dice io" si trova di fronte a un mondo di oggetti, un mondo oggettivo al quale appartengono per lui anche gli altri uomini, gli altri esseri che dicono "io". Si conoscono gli altri soltanto in quanto oggetti, non in quanto soggetti: poiché ogni essere che dice "io" conosce solo se stesso in quanto soggetto, o conosce gli altri in quanto soggetti soltanto quando questi esprimono se stessi. Posso certo arrivare a comprendere gli oggetti che dicono "io" (o persone) in un altro modo che non come cose: posso intendermi con loro a partire dal loro proprio essere-io, in quanto "tu".¹⁶ Per quanto concerne però il nostro discorso, se un oggetto-persona è oggetto di un'enunciato, allora si può parlare di lui solo come di un oggetto. Per chiarire subito con un esempio: una frase che suona «ella si ricordò in questo istante delle parole che ella gli aveva detto» (Musil) è immediatamente riconoscibile come la frase di un romanzo, la frase di un racconto finzionale – e non come un enunciato. Soltanto nel racconto in terza persona i verbi dei processi interiori – lo si è visto – diventano il mezzo fondamentale per raffigurare gli uomini come esseri che nel "qui e ora" della loro vita ed esperienza pensano, sentono, ricordano; per raffigurarli

16 Sulla problematica del dire "io" cfr. P. Hofmann, *Das Verstehen von Sinn und seine Allgemeingültigkeit: Untersuchung über die Grundlagen des apriorischen Erkennens*, Metzner, Berlin 1929 e Id., *Sinn und Geschichte: historisch-systematische Einleitung in die sinn-erforschende Philosophie*, Reinhardt, München 1937, specialmente i capitoli I e VII.

nella loro originarietà e cioè nella soggettività del loro essere soggetti: come esseri umani in quanto terze persone. La finzione narrativa è l'unico luogo linguistico e gnoseologico in cui si può parlare delle terze persone non soltanto come di oggetti, ma anche come soggetti, in cui si può cioè rappresentare una terza persona *in quanto* terza persona. Viceversa, sono proprio i personaggi immaginari a privare il racconto letterario della struttura enunciativa, a stabilire fra ciò che è raccontato e il racconto non una relazione, ma una connessione funzionale. E questo significa che (come si è mostrato con l'esempio dei *Buddenbrooks*) l'autore non è il soggetto d'enunciazione del racconto.

Ora bisogna discutere in breve del problema o, detto più semplicemente, del termine *narratore*: un termine che ha creato qualche confusione, certo perché non è stata rilevata la distinzione strutturale fra l'enunciazione come rapporto soggetto-oggetto e il racconto finzionale come funzione. Nel descrivere la narrativa è sicuramente comodo dal punto di vista terminologico servirsi di una personificazione. Di tutti gli strumenti impiegati nell'arte, il racconto è quello che più di ogni altro evoca o può evocare l'immagine di una "persona" che si mette in relazione non soltanto con i personaggi che crea, ma anche con il lettore. E solo in apparenza si evita la personificazione del "narratore", quando (per eludere l'identificazione biografica con l'autore) si concepisce un "narratore immaginario". Non esiste un narratore "immaginario" che – come evidentemente si pensa – sarebbe da concepire come una proiezione dell'autore, anzi come «una figura creata dall'autore» (F. Stanzel); non esiste nemmeno nei casi in cui questa immagine è evocata con l'inserimento di espressioni retoriche quali io, noi, il nostro eroe, ecc. (ne discuteremo a fondo in seguito). *C'è soltanto l'autore e il suo racconto*. E soltanto quando l'autore "crea" davvero un narratore, cioè il narratore che dice "io" in un racconto in prima persona, si può parlare di questo come di un narratore (immaginario). Anche il romanziere e teorico del romanzo Michel Butor (rappresentante del *nouveau roman*) riserva il concetto di narratore al narratore che racconta in prima persona e – in modo che può sorprendere, ma che conferma la nostra teoria – chiama il racconto in terza persona un «resoconto senza narratore». ¹⁷ Certo, nel discorso tradizionale, con 'narratore' si intende un narratore in terza persona. E per quanto riguarda questo termine, per la descrizione del sistema della let-

La finzione
narrativa

17 «Se un racconto rimane interamente alla terza persona (eccetto i dialoghi naturalmente), in un racconto senza narratore la distanza fra gli eventi raccontati e il momento in cui sono raccontati non gioca alcun ruolo». Così Butor constata anche (ed è un'ulteriore gradita conferma della nostra teoria della letteratura) la connessione fra la funzione narrativa finzionale e l'atemporalità della finzione, come dice anche in questo passo: «Il tempo in cui [il racconto] procede è quindi indifferente rispetto al suo riferimento al presente; è un passato che è interamente staccato dall'oggi, che non si allontana più oltre, è un aoristo mitico, nel francese il *passé simple*» (M. Butor, *L'emploi des pronoms personnels dans le roman*, in Id., *Répertoire II*, Minuit, Paris 1964, pp. 61-72: 63-64).

teratura e la conoscenza del suo rigoroso ordine linguistico è meglio se non si grava il concetto di narratore del doppio significato di “autore” e di “*eipein*” (un equivoco che genera errori), ma se lo si mantiene solo con il primo significato: bisogna affiancarlo al concetto di drammaturgo, poeta, e poi pittore, scultore, compositore – cioè come designazione del tipo d’arte di cui l’artista è un rappresentante, ma non del mezzo artistico di cui questi si serve.

Il discorso sul *ruolo del narratore* è anche di fatto così poco significativo, come lo sarebbe un discorso sul ruolo del drammaturgo o del pittore. Ancora oggi si è andati di rado oltre la teoria (altamente significativa e avanzata per la sua epoca) sviluppata da Käte Friedemann nel suo noto libro con questo titolo (1910), in opposizione alla “teoria dell’oggettività” di Spielhagen.¹⁸ Friedemann ha definito giustamente il “narratore” il «medium che fa un tutt’uno organico con l’opera stessa». Ma poiché non ha colto la natura funzionale di questo medium, ha solo apparentemente ragione quando dice: «È colui che giudica, che sente, che vede. Simbolizza la concezione gnosologica corrente a partire da Kant, secondo cui noi non comprendiamo il mondo come è in sé, ma come è filtrato dal medium dello spirito che lo conosce»; oppure quando si chiede: «Come arriva l’autore a conoscere la vita delle anime dei personaggi?». Quando trent’anni più tardi Julius Petersen tratteggia questi aspetti in modo tale da paragonare il narratore a un «regista che sta sulla scena fra i personaggi e assegna loro il posto, il movimento, il tono», e allo stesso tempo «in pratica si sposta nel ruolo di psicologo e si carica dei suoi compiti», in modo che «cade su di lui la responsabilità di descrivere e raffigurare i processi i moti dell’anima»,¹⁹ diventa ancora più chiaro che si ha a che fare con *descrizioni metaforiche superficiali*, che nell’uso linguistico letterario si sono consumate e condensate fino a diventare luoghi comuni correnti come “l’autorità” o “l’onniscienza del narratore”; oppure sono state persino mitizzate nel paragone con l’onniscienza divina e proprio per questo hanno portato la critica alla ribalta.²⁰

Alla base di questa concezione ampiamente diffusa, anzi – per quanto vedo – pressoché dominante, c’è il misconoscimento del carattere del

18 K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, H. Haessel, Leipzig 1910; F. Spielhagen, *Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik*, L. Staackmann, Leipzig 1898; Id., *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*, L. Staackmann, Leipzig 1883. [N.d.T.]

19 J. Petersen, *Die Wissenschaft von der Dichtung: System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft*, 2. Aufl. mit Beiträgen aus dem Nachlaß hrsg. von Erich Trunz, Junker & Dünhaupt, Berlin 1944, pp. 151 e 160.

20 «Chi descrive il mondo nei romanzi di Balzac? Chi è questo narratore onnisciente e onnipotente, che è allo stesso tempo in tutti i luoghi, che allo stesso tempo vede il lato anteriore e posteriore delle cose, [...] che allo stesso tempo conosce presente, passato e futuro di ogni avventura? Può essere solo un Dio», afferma in tutta serietà A. Robbe-Grillet, *Nouveau roman, homme Nouveau*, in Id., *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris 1963, p. 117.

racconto finzionale e della sua distinzione categoriale dall'enunciato. Si misconosce che la posizione valoriale del narratore (in quanto autore) non è la stessa posizione valoriale che uno storico, un critico letterario o uno psicologo hanno di fronte a uno qualunque degli oggetti che trattano. La posizione valoriale dell'autore è un aspetto del suo specifico mezzo di rappresentazione mimetica (il racconto), come le ombre o la luce che il pittore mette nel suo quadro: è un aspetto della funzione creativa che si può trovare anche là dove questa funzione passa inosservata, come non soltanto accade nel caso del teatro, ma anche della narrativa (come mostreremo in dettaglio). La domanda su come il "narratore" arrivi a conoscere le anime dei personaggi potrebbe essere posta con lo stesso diritto rispetto al drammaturgo; ma come non si sarebbe risposto a questa domanda "facendo un test" ai personaggi, così il rappresentante della concezione del "narratore" non ne avrebbe tratto alcuna conseguenza. Ciò dimostra che la domanda è inadeguata anche in relazione all'autore di narrativa; mostra che – in altre parole – non si è capito che anche l'autore di narrativa come il drammaturgo è un *mimetes*: crea i suoi personaggi, ma non li valuta, non li conosce e non li giudica.

La finzione
narrativa