

## Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica\*

**Dorrit Cohn**

(Traduzione di Alessio Baldini)

All'interno del dibattito sulla finzionalità la narratologia è stata ampiamente ignorata dai teorici. I confini fra il dominio finzionale e quello non-finzionale della narrazione sono stati tracciati, soppressi, ridisegnati e cancellati di nuovo su basi diverse – logiche, ontologiche, fenomenologiche, pragmatiche, linguistico-azionali, decostruttive, semantiche –, di solito senza prendere in considerazione la disciplina che ha esplorato più a fondo il terreno del racconto.

In questa mancanza di attenzione c'è una certa giustizia teorica: i narratologi stessi hanno ignorato, a un livello davvero sorprendente, il problema della demarcazione fra *fiction* e *nonfiction*. Si può difficilmente deplorare questa omissione nei saggi che apertamente (attraverso il titolo, il sottotitolo e/o le osservazioni preliminari) limitano il loro ambito di ricerca ai racconti di finzione (Chatman 1978, Rimmon-Kennan 1983). Ma la più parte degli studi narratologici, compresi i classici della disciplina come *l'Introduzione all'analisi strutturale del racconto* (1977) di Barthes e *Discorso del racconto* di Genette (1980), non restringono esplicitamente il loro campo e alcuni dichiarano persino esplicitamente che intendono includere anche la *nonfiction* (Bal 1985, Prince 1982b). In mancanza di controindicazioni, un tipo di teoria narrativa così inclusivo porta a credere che l'intera panoplia di convenzioni, "figure", tipi strutturali e modi discorsivi che essa identifica valga allo stesso modo sia all'interno che all'esterno della finzione, anche quando – come accade quasi sempre – le esemplificazioni testuali sono tratte esclusivamente dal ca-

\* Traduzione di Dorrit Cohn, *Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective*, in «Poetics Today», 11, 4, 1990 (*Narratology Revisited II*), pp. 775-804. Il saggio è stato poi incluso in Ead., *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 109-131. Questa traduzione è condotta sul testo apparso in rivista. Si ringrazia la Duke University Press per avere concesso i diritti di traduzione. [N.d.T.]

none romanzesco.<sup>1</sup> Vista questa tendenza a rendere omogeneo l'intero dominio dei racconti, non sembra credibile che la narratologia possa contribuire in modo significativo al dibattito sulla natura specifica del racconto finzionale.

Il mio tentativo di contrastare questa impressione, in particolare rispetto al ramo della disciplina che è stato chiamato "narratologia del discorso",<sup>2</sup> comporterà quindi una dura critica dei sistemi narratologici esistenti: una critica che discute se certe categorie siano o non siano specifiche della finzione, che evidenzia i modi in cui gli strumenti concettuali devono essere meglio definiti o modificati prima di poter essere applicati anche al racconto non-finzionale, che attira l'attenzione sulle faglie discorsive fra i due domini narrativi. Sebbene il mio obiettivo sia elaborare dei criteri di finzionalità all'interno dei confini della narratologia, non considero però questi confini rigidi e impenetrabili. Come ha notato Gerald Prince (1982a: 185), anche l'analista di testi più militante fa riferimento occasionalmente agli autori e ai lettori, ai processi intenzionali e ricettivi. Nella pratica critica la reciproca interdipendenza fra strategie testuali e produzione del significato è sempre più chiara e la differenza fra gli approcci formalisti e pragmatici è diventata una questione di enfasi relativa.<sup>3</sup> Non vedo nessuna ragione per cui questi approcci teorici non dovrebbero essere considerati complementari. In particolare la ricerca di criteri narratologici di finzionalità mi sembra perfettamente compatibile con le teorie che basano la finzionalità sulla «comunicazione letteraria come un sistema di norme» (Schmidt 1976: 171), alla sola condizione che i loro portavoce non neghino a priori (come molti purtroppo tendono a fare) che si possano trovare segnali specifici della finzione nei testi stessi.

Dei tre criteri che indago di seguito, soltanto il secondo rimane confinato nel terreno della narratologia del discorso: riguarda le situazioni narrative (voce e modo). Il primo criterio tocca l'ipotesi di lavoro fondamentale che è alla base degli studi narratologici: la distinzione fra li-

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

- 1 Data questa limitazione del suo repertorio testuale, ci si potrebbe chiedere se il nome che Todorov ha inventato per questa disciplina non sia in effetti fuorviante. Dopo tutti questi anni non ho nessuna intenzione di proporre un neologismo più adatto (finziologia? finzionologia?); ma la precisazione "narratologia *finzionale*" aiuterebbe a contrastare la comune tendenza a identificare automaticamente tutta la narrativa con la finzione. Cfr. il commento autocritico di Genette: «la narratologia letteraria si è rinchiusa un po' troppo ciecamente nello studio del racconto di finzione» (1987: 9). Ma la sua dichiarazione prolettica, «riprenderemo in considerazione il problema, che assume a volte una pertinenza estrema» (*ivi*: 10), promette più di quanto mantenga. Sotto questo aspetto *Nuovo discorso del racconto* (1987) aggiunge poco a *Discorso del racconto* (1980), eccetto il passo a cui si fa riferimento nella nota 29 (cfr. sotto).
- 2 Il termine è di Pavel (1985: 14-15). Egli propone (contro Genette) una concezione ampia di narratologia (non delimitata) che include lo studio sistematico sia della storia (trama) sia del discorso.
- 3 Per un recente intervento in favore della mutua interazione fra la critica orientata sul testo e quella orientata sul lettore, cfr. Wimmers (1988: 154-163).

velli di analisi (storia e discorso). Il terzo criterio, anche se è incentrato sul concetto di narratore – un elemento chiaramente narratologico –, lo collega alla sua origine e al suo effetto extratestuale.

In tutte e tre le mie indagini descrivo il racconto finzionale mettendolo in contrasto con il racconto storico (accennando solo occasionalmente ad altri tipi di racconto non-finzionale). Ho scelto questa prospettiva perché corrisponde al fronte dove la linea di confine della finzionalità è stata contestata con più forza e quasi cancellata. Nel corso di queste indagini a volte sposterò in primo piano lo sfondo che fa da contrasto, proponendo alcuni rudimenti di una narratologia storiografica, senza però pretendere di possedere alcuna particolare perizia in questo campo.

Dorrit Cohn

### 1. Livelli di analisi

Per l'approccio formalista-strutturalista alla narrativa nessuno strumento concettuale è stato più importante della distinzione fra i due livelli di analisi che i critici di lingua inglese chiamano di solito "storia" [*story*] e "discorso". Mettere in dubbio la validità della distinzione è mettere in dubbio la validità di questo stesso approccio.<sup>4</sup> Fin dalla sua prima comparsa nella forma della dicotomia *fabula/sjužet*, questa divisione ha funzionato come la mossa costitutiva iniziale di tutte le più importanti ricerche narratologiche, inclusa naturalmente l'*Introduzione* alla pubblicazione che ha lanciato l'intero movimento in Francia (Barthes 1977: 85-88); ha dettato inoltre la costruzione di tutti gli studi che abbracciano entrambi i livelli, ovvero, dopo quello di Barthes, quelli di Chatman (1978), Rimmon-Kennan (1983), Prince (1982b) e Bal (1985) – nonostante alcune variazioni nella terminologia o nella suddivisione.<sup>5</sup>

Mentre è diventata centrale per la narrativa di finzione, la dicotomia storia/discorso è rimasta marginale nell'analisi del racconto storico (o genericamente non-finzionale). È significativo che Paul Ricœur, il cui monumentale *Tempo e racconto* è stato considerato «la più importante sintesi di teoria letteraria e storica prodotta nel nostro secolo» (White 1987: 170), non accenni mai al modello a due livelli nella parte dell'opera dedicata alla narrativa storica (vol. 1), mentre nella parte dedicata alla narrativa fin-

4 Per un attacco alla narratologia basato su una critica del "modello a due livelli" cfr. Smith (1980).

5 La corrispondenza fra le principali variazioni può essere riassunta come segue:

Formalismo russo:	<i>fabula</i> intreccio
Barthes (1977):	funzioni + azioni narrazione
Genette (1980):	storia racconto + narrazione
Chatman (1978):	storia discorso
Prince (1982b):	narrato narrazione
Rimmon-Kenan (1983):	storia testo + narrazione
Bal (1985):	<i>fabula</i> storia + testo

zionale (vol. 2) gli riconosca tutta la sua importanza, nel lungo capitolo intitolato *Giochi col tempo* (1985: 61-99). Ricœur introduce questo modello spiegando che lo sdoppiamento del racconto in enunciazione ed enunciato (*énonciation* e *énoncé*) è il “privilegio” del racconto finzionale rispetto a quello storico. Penso che questa affermazione sia eccessiva. Se si deve concedere che i due livelli si leghino in modi più stabili (e quindi destino meno interesse) nella storiografia che nella finzione, Ricœur fa apparire quella fra i due domini narrativi come una distinzione assoluta, più che relativa. Come mostrerò in seguito, senza un attento studio comparativo di entrambi i livelli in entrambi i domini, le caratteristiche che separano i due domini l’uno dall’altro non possono essere chiaramente distinte.

A mio parere, il motivo principale per cui i teorici della storiografia trascurano il modello a due livelli della narratologia non è tanto perché questo non sia applicabile o sia irrilevante in campo storico, quanto piuttosto perché è impreciso e incompleto. Il fatto è che una teoria della finzione orientata sui testi esclude, di principio, un regno che è al centro delle preoccupazioni dello storico: le prove documentarie (più o meno attendibili) degli eventi passati, a partire dalle quali lo storico modella la sua storia. Da quando è diventata argomento di discussione teorica, è stata la relazione fra il livello della storia e quello che potremmo chiamare il livello referenziale (o base di dati) ad assorbire l’attenzione degli storiografi. La possibilità di concepire questa relazione in una prospettiva narratologica, nei termini di un’analisi a due livelli, trova una conferma grafica in un recente articolo di Robert Berkhofer (1988). Con l’aiuto di una serie di grafici stratificati in modo sempre più complesso, questo storico sistematizza ciò che chiama «la sfida della teoria letteraria alla (normale) pratica storica», visualizzando la traiettoria bi-direzionale dello storico tra un livello inizialmente chiamato “passato → prova” e un altro inizialmente chiamato “storia ← sintesi”. Berkhofer conferma inoltre la mia idea che la relazione fra questi due livelli non sostituisca, ma piuttosto integri la relazione storia/discorso su cui si concentra la narratologia finzionale: in una nota, proprio quando riconosce l’importanza della distinzione storia/discorso per le opere storiche, spiega che «questo renderebbe più complicato il mio ragionamento senza incidere molto sui punti più importanti» (Berkhofer 1988: 443).

A questo punto è chiaro che il racconto storico, almeno se lo si vuole concepire nei termini di modello stratificato, ha bisogno dell’aggiunta di un livello in più rispetto al modello storia/discorso che ha dominato la narratologia finzionale.<sup>6</sup> Dovranno essere degli storici a stabilire se un

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

6 È significativo che sia stato un teorico della letteratura (e non della storiografia) a proporre per primo un modello di questo tipo, in un breve intervento a un lungo simposio sul racconto storico (cfr. Stierle 1973). Per quanto ne so, questo teorico non ha ulteriormente sviluppato la sua proposta, né questa è stata accolta da altri.

tale modello a tre livelli – referenza/storia/discorso – serve a fare chiarezza sulla storiografia presa di per sé; io lo propongo qui solo per il valore euristico che credo possa avere nel confronto comparativo fra racconto storico e finzionale: il modello a tre livelli fa risaltare infatti la dissimetria principale fra i problemi semiotici che devono essere affrontati nello studio dei due domini narrativi, una dissimetria che l'attenzione della narratologia alla relazione storia/discorso porta a trascurare con troppa facilità.

Nel postulare un livello referenziale nell'analisi del racconto storico e nel negare questo livello al racconto finzionale, non intendo sottovalutare l'annoso problema della referenza nei due domini narrativi. Ma l'idea che la storia sia vincolata a una documentazione verificabile e che questo vincolo sia sospeso nella finzione è sopravvissuta anche all'attacco più radicale alla distinzione storia [*history*]/finzione. Come hanno mostrato Mink (1978: 148-149), Ricoeur (1988: 142-156) e Berkhofer (1988: 450), nella storiografia la nozione di referenzialità può, anzi deve continuare a guidare il lavoro degli storici consapevoli dei problemi della costruzione narrativa. E anche se il concetto di referenza è stato recentemente reintrodotta nella teoria della finzione, i termini che la qualificano come "fittizia", "non-ostensiva" o "pseudo-ostensiva" bastano a indicare le connotazioni non-fattuali, anche quando "referenza" denota dei componenti del mondo finzionale presi direttamente dal mondo reale.<sup>7</sup>

Un buon punto di partenza per chiarire le preoccupazioni divergenti della teoria del racconto storico e di quello finzionale è il livello concettuale-analitico che la storiografia e la narratologia hanno sicuramente in comune: il livello della storia. Prima dell'avvento della "metastoria" [*metahistory*], era qui che seguendo il criterio aristotelico dell'unità della trama [*plot*] i teorici preferivano collocare la linea di confine fra i due domini narrativi (dimenticando che la *Poetica* lo usa più per *prescrivere* che per *descrivere*). Ma sulla scia della scoperta e dell'enfasi (con teorici come W.B. Gallie, Louis Mink e Hayden White) della trama<sup>8</sup> come forza motrice della narrazione storica, siamo diventati sempre più consapevoli sia della misura in cui storia [*history*] e finzione si sovrappongono per questo aspetto, sia del fatto che alcune opere storiografiche (incluse molte autobiografie) non hanno certo una trama meno elaborata rispetto alle loro controparti finzionali.<sup>9</sup> Per questo motivo le teorie narrative che si

7 Comunque sia, su questo punto credo ci sia accordo fra i recenti approcci, per quanto diversi, al problema della referenzialità finzionale; cfr. in particolare Kerbrat-Orecchioni (1982), Harshav (1984), Pavel (1986) e Hutcheon (1987).

8 A questo punto devo spiegare che userò i termini "storia" e "trama" in modo intercambiabile. Questa fusione è in linea con la critica di Rimmon-Kenan (1983: 17) alla distinzione fatta da Forster.

9 Di tanto in tanto ci si imbatte ancora nella tesi secondo cui la trama basata sull'enigma e la decifrazione (il codice ermeneutico di Barthes) è il tratto distintivo della finzione (per esempio, in

limitano al livello della storia – e questo vale per le grammatiche della trama del tipo elaborato da Brémond, Prince e Pavel, non meno che per le tipologie della trama proposte (su basi interamente diverse) da Frye e Todorov – non possono in alcun modo servire a tracciare la linea di confine fra *fiction* e *nonfiction*.

Ma il saldarsi della frattura in questo livello è sufficiente per dichiarare l'unità del dominio narrativo? – Chiaramente solo se scambiamo il sovrapporsi di storia [*history*] e finzione al livello della storia [*story*] per l'intero.<sup>10</sup> Questa prospettiva limitata può portare facilmente a «caratterizzare la storiografia come una forma di finzione» e ispira affermazioni come questa: «i lettori di libri di storia [*histories*] e di romanzi [*novels*] non possono non essere colpiti dalle somiglianze. Ci sono molti libri di storia che potrebbero passare per romanzi e molti romanzi che potrebbero passare per libri di storia, considerati in termini puramente formali (o dovrei dire formalistici). Visti semplicemente come artefatti verbali i libri di storia e i romanzi sono indistinguibili gli uni dagli altri». Scrivendo questo, Hayden White (1978: 121-122) rimuove esplicitamente il livello referenziale del racconto storico, dichiarando il suo disinteresse con espressioni come «considerati in termini puramente formali[stici]» e «visti semplicemente come artefatti verbali». Ma ciò che White intende con queste espressioni è solo la struttura al livello della storia: il livello di analisi in cui White scopre che i racconti storici e i romanzi possono assumere forme archetipiche analoghe.<sup>11</sup> Non considera mai il livello del discorso, dove (come mostrerò fra poco) la narratologia può entrare in gioco per definire quei tratti formali profondamente distinti che, nella nostra pratica quotidiana di lettura, *di fatto* impediscono che i libri di storia passino per romanzi, e viceversa. Ma prima di considerare quel livello, bisogna fare alcune osservazioni sulle differenze che questi modelli diversamente stratificati permettono di cogliere.

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

Smith 1978: 195-196). Ma basta soltanto pensare ai resoconti giornalistici con una trama complessa, come la serie degli *Annals of Medicine* che Berton Roueché scrive sul «New Yorker», per rendersi conto che per questo aspetto i racconti fattuali possono facilmente competere con la finzione.

- 10 La raccolta che contiene il saggio di White sopra citato, *The Fictions of Factual Representation*, include anche *The Historical Text as Literary Artifact*, dove vengono usati argomenti simili (cfr. in particolare White 1978: 82-85). A dire il vero, in almeno un saggio successivo White mette una qualche maggiore enfasi sulla differenza, piuttosto che sulla identità, fra finzione e storia [*history*], ma solo sulla base della relazione problematica di quest'ultima alla sua base di dati: «un racconto diventa un *problema* solo quando vogliamo dare a eventi *reali* la *forma* di una storia [*story*]» (1980: 8; il corsivo è di White).
- 11 Per la verità, le espressioni di White “termini puramente formali” e “artefatti verbali” assomigliano alle espressioni usate dai formalisti per descrivere non la *fabula*, ma l'intreccio (cioè il livello che White non considera): «nella sfera degli studi formali [l'intreccio assume il suo posto] come una proprietà specifica delle opere letterarie» (Eichenbaum 1978: 16); «un intreccio dipende interamente dalla costruzione artistica» (Tomaševskij 1965: 68).

I teorici che si occupano della costruzione del racconto storico a partire dalle tracce di eventi passati (il livello referenziale) hanno coniato numerosi termini per descrivere questo processo: “atto di configurazione” (Mink), “connessione in una trama” [*emplotment*] (White), *mise en intrigue* (Ricœur). Tutti questi termini indicano essenzialmente un’attività che trasforma del materiale preesistente, gli conferisce significato, lo rende «un intero intelligibile che regola la successione degli eventi in qualsiasi storia» (Ricœur 1980: 171). Questi stessi teorici sottolineano anche il ruolo decisivo giocato dalla selezione in un testo storico, cosa include e cosa esclude, con il suo fondamentale corollario temporale: dove inizia e dove finisce. Anche da questo breve resoconto della relazione fra il livello della storia e il livello della referenza nel racconto storico è chiaro che questa non vale negli stessi termini per la struttura e la costruzione del racconto finzionale. Di un romanzo si può dire che ha una trama [*to be plotted*], ma non che sia connesso in una trama [*to be emplotted*]: le sue sequenze narrative non si riferiscono a (e quindi non possono essere selezionate da) una base di dati ontologicamente indipendente e temporalmente anteriore, costituita di eventi disordinati e privi di significato a cui il romanzo darebbe un ordine e un significato. Per questo aspetto il processo che trasforma le fonti d’archivio in un racconto storiografico è qualitativamente diverso da (e certo difficilmente paragonabile a) il processo che trasforma le fonti di un romanziere (autobiografiche, aneddotiche, o anche storiche) nella sua creazione finzionale. Il primo processo è fortemente vincolato e controllato, richiede la giustificazione dell’autore, è sottoposto all’esame attento del lettore, mentre il testo deve mostrare chiaramente che gli eventi raccontati sono veri. Il secondo processo è libero, rimane implicito o, quando vi si fa allusione, è descritto come fittizio; la sua origine potrebbe (come spesso accade) rimanere per sempre sconosciuta – talvolta allo scrittore stesso.

Il livello della referenza introduce una dimensione diacronica nel modello a tre livelli del racconto storico che non è presente nel modello a due livelli del racconto finzionale. Storia e discorso, come i narratologi hanno sottolineato ripetutamente (per esempio, Rimmon-Kenan 1983: 8), sono concepiti come aspetti strutturali sincronici dei testi finzionali, senza che si presupponga la priorità della storia sul discorso. Quando il modello storia/discorso è applicato al racconto non-finzionale senza che si postuli un ulteriore livello referenziale, questo spostamento può facilmente dare l’impressione sbagliata che i due domini siano alla pari. È quello che mi sembra accada con Peter Brooks: come indica il titolo del suo saggio *Finzioni dell’uomo dei lupi* (1984: 273-285), Brooks trasforma il racconto [*history*] che Freud fa del caso clinico in una finzione, trattando gli eventi biografici che sono la causa della nevrosi del paziente come

la *fabula* a partire dalla quale lo psicoanalista modella il suo intreccio.<sup>12</sup> Un uso omologo del modello a due livelli (storia/discorso) applicato sia alla *fiction* che alla *nonfiction* – dove storia [*story*] è di nuovo usata scorrettamente per il livello della referenza, che è temporalmente anteriore – consente a Jonathan Culler (1980) di scoprire una “doppia logica” alla base di tutti i testi narrativi: una struttura paradossale che impone di concepire la storia simultaneamente come causa ed effetto del discorso.<sup>13</sup> Se la scoperta di questa reciprocità è stata illuminante per l’analisi e l’interpretazione del racconto finzionale,<sup>14</sup> il suo uso applicato al racconto storico ha impedito di vedere la differenza fra i due: qui infatti l’interazione sincronica di storia e discorso è agganciata – non importa quanto stabilmente – alla priorità logica e cronologica degli eventi documentati od osservati.

I potenti e molteplici effetti dei vincoli referenziali sul livello discorsivo dei racconti storici, dal più diretto ed esplicito al più indiretto e implicito, possono essere riconosciuti in pieno solo quando si osserva la storia [*history*] nella luce comparativa della finzione. Ciò che è subito evidente è, ovviamente, la presenza di un intero apparato “perigrafico” (note di chiusura/a piè di pagina, prefatorie o in appendice) che forma una zona testuale intermedia fra il testo narrativo e la sua base documentaria extratestuale.<sup>15</sup> Ma questa base si infiltra anche nel racconto stesso, che, come scrive Michel de Certeau, «combina il plurale dei documenti citati nel singolare dell’atto cognitivo *che cita*» (1975: 111). Questo processo citazionale può essere più o meno bene integrato nel testo, meno quando le fonti d’archivio sono citate direttamente, più quando sono parafrasate o riassunte; ma lo strato della prova testimoniale lascia necessariamente il segno anche sulla superficie del racconto storico più levigato.

Nei racconti di finzione, di regola, non c’è niente che corrisponda a questo strato testimoniale. Ovviamente questa regola, come tutte le regole, può essere infranta: autori di romanzi storici a volte hanno sentito

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

- 12 Il titolo originale è *Fictions of the Wolf Man: Freud and Narrative Understanding*, in P. Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1992<sup>3</sup>, pp. 264-285. Nella traduzione italiana il titolo del saggio è *Le storie dell’uomo dei lupi. Freud e la comprensione narrativa*. [N.d.T.]
- 13 In un saggio che sto ancora scrivendo esamino più in dettaglio la fusione di racconto finzionale e non-finzionale fatta da Brooks e Culler, specialmente in rapporto alla discussione di Freud della “scena primaria” nell’*Uomo dei lupi* [D. Cohn, *Freud’s Case Histories and the Question of Fictionality*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, cit., pp. 38-57. N.d.T.].
- 14 Con buona pace di Culler, il quale crede erroneamente che la narratologia (Genette compreso) sostenga la priorità della storia sul discorso: «L’azione [nel modello storia/discorso] diventa qualcosa che esiste indipendentemente dalla presentazione narrativa» (1980: 28). Lo stesso errore interpretativo offre a Smith (1980) le munizioni (e un bersaglio) per sparare.
- 15 Il termine *péripgraphie* è usato da Carrad (1986) in un articolo dove si esaminano le norme discorsive del racconto storico, come si presentano nella storiografia francese sulla prima guerra mondiale.

il bisogno di includere dei riferimenti in apparato, di solito nella forma di una nota finale che spiega fino a che punto hanno seguito (o, più spesso, le ragioni per cui hanno deciso di *non* seguire) i materiali delle fonti d'archivio. Questo schema – che si ritrova in opere per altri aspetti (anche formali) diverse tra loro come le *Memorie d'Adriano* della Yourcenar, la *Morte di Virgilio* di Broch e *Lincoln* di Gore Vidal – sembra riscuotere successo e merita un'indagine approfondita. Come accade in genere nei casi limite di un genere letterario, queste opere, invece di cancellare il confine su cui si collocano, offrono l'occasione per studiare le ragioni storiche e teoriche della sua esistenza. E credo che questo studio troverebbe utile la distinzione, proposta sopra, fra un modello a due livelli per il racconto finzionale e un modello a tre livelli per il racconto storico.

Fino a questo punto ho ricordato solo le caratteristiche che il racconto storico *aggiunge* alle potenzialità discorsive della finzione, non i modi in cui il suo vincolo referenziale può alterare o restringere queste stesse potenzialità. L'effetto della referenzialità sulla relazione fra discorso e storia non riguarda direttamente le strutture della temporalità. Qui il sistema narratologico (reso omogeneo da Genette) mi sembra valere all'esterno non meno che all'interno del dominio finzionale. In nessun genere narrativo l'ordine del discorso aderisce coerentemente alla sequenza cronologica della linea astratta della storia, né il ritmo possiede una regolarità isocronica. Barthes, osservando rapidamente diverse relazioni fra i due livelli temporali nelle opere degli storici classici (1970: 146-148), scopre che non solo sono impiegati tutti i tipi di accelerazioni, inversioni e zigzag, ma anche che nel discorso si allude consapevolmente al loro uso. Ma sebbene le sue osservazioni suggestive possano essere ulteriormente elaborate, completate, sistematizzate ed estese ad altri generi narrativi non-finzionali (i resoconti giornalistici, l'autobiografia), dubito che una tale indagine produrrebbe una "figura" temporale che non sia già stata identificata da Genette nei testi finzionali.

Questo non significa che gli storici "giochino" con il tempo nello stesso senso dei romanzieri: le loro deviazioni rispetto alla cronologia e all'isocronia di solito sono funzionali, sono dettate dalla natura del materiale tratto dalle fonti, dell'oggetto di studio e degli argomenti interpretativi, piuttosto che dalle preoccupazioni estetiche o dalla sperimentazione formale. Nessuna storia [*history*] della Dublino primo-novecentesca espande il tempo del discorso rispetto al tempo della storia alla maniera dell'*Ulisse*; nessuna monografia familiare lo deforma alla maniera dell'*Urlo e il furore*; nessun resoconto degli anni precedenti la prima guerra mondiale programma la sua accelerazione alla maniera dei setti anni di Hans Castorp nella *Montagna incantata*. Ma queste deformazioni artistiche della struttura temporale sono di regola condizionate dalla situazione narrativa attraverso cui la storia è trasmessa al lettore: dalla com-

binazione delle strutture vocali e modali che comunicano il mondo finzionale e i personaggi che ne fanno esperienza.<sup>16</sup> I discorsi della storia [*history*] e della finzione acquistano così una differenza qualitativa: i vincoli della prima al livello della referenza e il distacco della seconda da questo livello determinano i distinti parametri discorsivi che la narratologia non è riuscita fin qui a tracciare.<sup>17</sup>

## 2. Situazioni narrative

Fra i molti teorici di vari orientamenti che hanno ripetuto la tesi secondo cui racconto finzionale e non-finzionale sono identici, è utile al mio scopo sceglierne uno che fornisce un esempio per dimostrare la validità della sua tesi. Nel suo noto saggio *Lo statuto logico del discorso finzionale*, John Searle scrive: «Non c'è nessuna proprietà testuale, sintattica o semantica che identifichi un testo come un'opera di finzione» (1975: 325). E ancora: «Gli atti di enunciazione nella finzione sono indistinguibili dagli atti di enunciazione nel discorso serio, ed è per questo motivo che non c'è alcuna proprietà testuale che identifichi una stringa di discorso come un'opera di finzione» (327). Queste affermazioni compaiono in una discussione, condotta a partire dalla teoria degli atti linguistici, della seguente «stringa di discorso» (322):

Altri dieci meravigliosi giorni senza cavalli! Così pensava il Secondo Luogotenente Andrew Chase-Smith, recentemente assegnato al celebre reggimento di cavalleria di Re Edoardo, mentre ciondolava beato in un giardino alla periferia di Dublino una bella domenica pomeriggio dell'Aprile millenovecentosedici.

Searle, che dichiara di aver scelto questo passo (l'inizio di *Il rosso e il verde* di Iris Murdoch) “a caso”, sembra inconsapevole di quanto efficacemente esso smentisca la sua tesi. Per menzionare solo la cosa più ovvia:

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

- 16 La “situazione narrativa” è un concetto combinatorio: usato per la prima volta da Stanzel (1971) e adottato da Genette nella sezione *Discorso narrativo rivisitato* (1988: 114-129), dove ha corretto la sua precedente discussione delle categorie modali e vocali che aveva trattato separatamente.
- 17 A mio parere, sotto questo aspetto *Tempo e racconto* (1984-88) non è soddisfacente, nonostante la scrupolosa e prolungata attenzione che nell'esame del rapporto storia [*history*]/finzione Ricœur dedica ai risultati della narratologia. Penso che questo difetto sia dovuto al fatto che Ricœur si concentra sulla fenomenologia del tempo e trascura le strutture vocali e modali. Anche se in molti passaggi identifica nella presentazione onnisciente delle menti dei personaggi la “magia” che più chiaramente separa la finzione dalla storia [*history*] (cfr. in particolare 1985: 89-91), questo segno distintivo della finzionalità è quasi cancellato (in maniera, credo, non convincente) quando alla fine sfuma la linea di confine fra i due domini narrativi (cfr. in particolare 1988: 180-192). Non c'è bisogno di aggiungere che la grande opera di Ricœur, anche solo rispetto a questo problema circoscritto, merita un esame molto più accurato. Registro la mia reazione solo per spiegare perché in questo studio non ho fatto ricorso più estesamente a *Tempo e racconto*.

quale discorso “serio” ha mai riportato i pensieri di una persona diversa dal parlante? Anche se la pagina di copertina di questo romanzo con l’indicazione del genere letterario fosse stata strappata, ci renderemmo conto fin dalla prima frase che in questa scena si racconta di un Secondo Luogotenente finzionale – un personaggio conosciuto dal narratore come nessun parlante reale può conoscere nessuna persona reale.<sup>18</sup>

Questa non è, ad ogni modo, la maniera in cui gli storici conoscono i personaggi storici. Ecco come una maestra del genere – proprio quando annuncia la sua intenzione di farne a meno – definisce e offre un esempio della maniera usuale in cui lo storico presenta le vite interiori dei suoi soggetti umani:

Ho cercato di evitare [...] lo stile della scrittura storica (“egli deve avere”): «Mentre guardava la linea costiera della Francia scomparire, Napoleone deve avere ripensato a lungo...». Nelle pagine successive le condizioni meteorologiche, tutti pensieri o i sentimenti, gli stati mentali pubblici o privati, hanno un supporto documentario.

Così Barbara Tuchmann, nella sua “Nota dell’autrice” a un’opera (*The Guns of August*)<sup>19</sup> in cui ogni «Krafft rimase “stordito”», «Bülow era furioso», «un dubbio terribile invase la mente del Generale von Kuhl» è accompagnato da una nota in modo da permettere una verifica referenziale. E in effetti solo se dispone di fonti che rivelano il privato come memorie, diari e lettere, lo storico scrupoloso si sentirà libero di mettere al passato indicativo quelle affermazioni che riguardano motivi e reazioni psicologici. In assenza di referenza, dovrà accontentarsi dell’inferenza (e della sua grammatica) – o altrimenti optare per una storia [*history*] priva di ogni allusione alla psicologia individuale.

In maniere diverse, gli esempi riportati dell’abbaglio di un teorico e dell’intuizione di una storica evidenziano una distinzione che, per quanto possa sembrare ovvia, si è in qualche modo persa nella confusione prodotta dalla narratologia: si possono conoscere le menti delle figure immaginarie in maniere in cui non si possono conoscere quelle delle persone reali. Come sarà poi evidente, la distinzione stessa, come le sue implicazioni di ampia portata per la struttura modale del discorso storico

18 Inutile dirlo, non tutti gli *incipit* romanzeschi sono specifici della finzione come quello del *Rosso e il verde*. La maggior parte dei romanzi scritti prima del 1900 non comincia *in mediam mentem*, ma inizialmente adotta la maniera del racconto storico, spesso di una biografia, prima di focalizzare su uno o più personaggi. Ma prima o poi il discorso rivela la loro finzionalità. Riguardo a questo, cfr. la mia discussione (Cohn 1989: 4-6) contro Barbara Herrnstein Smith (1978), la quale, con un esempio tratto dalle prime pagine di *La morte di Ivan Il’ič* che sembra persuasivo solo se tolto dal suo contesto, illustra la tesi secondo cui i romanzi in terza persona sembrano (e si leggono) come biografie.

19 B. Tuchmann, *The Guns of August*, Bantam Books, New York 1976.

paragonato a quello finzionale, non è mai stata chiaramente formulata o analizzata in termini narratologici, nonostante le tipologie sempre più raffinate di situazioni narrative che sono state costruite per il dominio finzionale.

Questo è vero anche per l'unica incursione nel dominio storico che inizia ponendosi la giusta domanda, il già ricordato saggio di Barthes *Il discorso della storia*: «Esiste davvero una differenza specifica fra il racconto immaginario e quello fattuale, una caratteristica linguistica che ci permetta di distinguere da una parte il modo adatto per riportare gli eventi storici [...] e dall'altra il modo adatto per l'epica, il romanzo o il dramma?» (1970: 145). Come si può supporre dalla forma retorica della domanda, Barthes sta per dare una risposta negativa. Ci riesce in parte equiparando l'atteggiamento comune dello storico come "soggetto oggettivo" a quello del romanziere realista (148-149): entrambi creano l'illusione che la storia "si scriva da sé", come se (nell'espressione di Benveniste) "nessuno parlasse". Ciò che Barthes non dice è che questo atteggiamento è tipico e stabile solo nel caso del narratore storico, non in quello del narratore finzionale. Lo stesso Barthes aveva mostrato in un'occasione precedente – in un passo che è diventato un *locus classicus* della narratologia del discorso<sup>20</sup> – che la finzione è capace di alternare fra questo modo "a-personale" di racconto e un altro modo "personale", dove si assume il punto di vista di un personaggio. Questa esclusione di quello che è il tratto modale distintivo del discorso finzionale dalla risposta alla domanda sul «tratto linguistico che ci permetta di distinguere ecc.» rende il *Discorso della storia* di Barthes vittima dello stesso abbaglio che ha confuso fin da allora la visione dei teorici.<sup>21</sup>

Comunque, se combiniamo (come Barthes non fa) le intuizioni contenute nei due passi citati, possiamo intravedere la separazione fra i modi di racconto della storia [*history*] e quelli della finzione. E se ricordiamo che il modo "personale" di Barthes è poi divenuto il modo "focalizzato" di Genette (o "focalizzazione interna"), allora inizia a emergere la correlazione fra una categoria centrale nella narratologia del discorso e l'importante distinzione storia [*history*]/finzione.<sup>22</sup> Questa categoria, tuttavia, indica solo ciò che il discorso storico *non* è e ciò che *non* può fare:

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

20 Si tratta della famosa analisi di *Goldfinger* contenuta nell'*Introduzione all'analisi strutturale del racconto* (1977: 112-113), originariamente pubblicata nel 1966, un anno prima della pubblicazione originale del *Discorso della storia*, uscito nel 1967.

21 Si possono solo fare delle congetture sul perché la lucidità di Barthes l'abbia qui tradito. La mia impressione è che la relazione problematica storia/referenza nel racconto storico – che (nonostante il titolo) è l'argomento del saggio – abbia attirato la sua attenzione lontano dalla relazione storia/discorso.

22 Di seguito uso la nota tipologia delle focalizzazioni di Genette come rappresentativa dei sistemi modali della narratologia del discorso in generale. La mia critica potrebbe valere anche per le categorie modali dei suoi avversari e/o critici: Stanzel, Bal, Rimmon-Kenan, Chatman *et alii*.

non può presentare gli eventi passati attraverso gli occhi di una figura storica presente sulla scena, ma solo attraverso gli occhi dello storico-narratore che osserva il passato. In questo senso potremmo dire che il sistema modale della narrazione storica (e di ogni altra narrazione non-finzionale) è “imperfetto”, se lo si paragona alle possibilità modali della finzione.

Quando però bisogna caratterizzare il modo di racconto della storiografia in termini positivi, nessuno degli altri due tipi di focalizzazione di Genette – zero o non-focalizzazione e focalizzazione esterna – sembra adatto. La focalizzazione zero è una categoria notoriamente vaga, che Genette arriva a definire più chiaramente quando concede (se capisco bene) che è un punto fluttuante di passaggio fra segmenti narrativi focalizzati variamente da diversi personaggi (la sua formula è “zero focalizzazione = variabile, e a volte zero, focalizzazione”) e che, di conseguenza, di nessuna opera finzionale si può dire che rimanga non-focalizzata nella sua interezza (1988: 74). Questo chiaramente scoraggia la sua applicazione a opere di storia [*history*], dove il modo rimane stabilmente focalizzato dall’inizio alla fine. Per questo aspetto la focalizzazione esterna sembrerebbe essere più adatta: questo tipo, che Genette identifica con quello che alcuni teorici chiamano focalizzazione “neutrale” e altri “camera eye” (*ivi*: 120-121), per definizione esclude la presentazione delle vite interiori dei personaggi. Ma che questo tipo di focalizzazione finzionale non sia adatta per descrivere la narrazione storica, risulta chiaro dai testi citati più di frequente per esemplificarla: opere che consistono di una singola scena (*The Killers* di Hemingway) o di una serie di scene senza interposizione di sommari (*Moderato cantabile* di Duras),<sup>23</sup> e che includono solo dialoghi collegati dalle descrizioni behavioristiche dei gesti dei personaggi. Al massimo si potrebbe vedere una limitata area di sovrapposizione tra questo modo finzionale di soglia e la situazione narrativa che si trova in quelle rare occasioni in cui gli storici raccontano una scena nei minimi dettagli (con il riferimento documentario alla fonte testimoniale).

Sembra, allora, che sarebbe necessario modificare considerevolmente la tipologia di focalizzazioni di Genette per renderla applicabile alla narrazione storica: cioè, la si dovrebbe estendere in modo da includere un tipo di focalizzazione che coniughi la non-focalizzazione e la focalizzazione esterna in una maniera che fino ad oggi non ho trovato descritta in nessuno studio di narratologia del discorso – il che mostra quanto siano esili le probabilità che esso venga identificato da un qualsiasi stu-

23 Questo esempio è usato, sebbene in modo per niente convincente, da Lintvelt (1981: 70-73). Nei brani che cita si passa di continuo a una narrazione focalizzata internamente: «Elle remarqua ces mains posées côte à côte pour la première fois»; «il suivit son geste des yeux et péniblement il comprit»; ecc.

dio che sia basato su un repertorio testuale limitato alle opere finzionali.<sup>24</sup> Non potendone avere la prova, non dirò che non sia mai stato scritto (o che non possa essere scritto) un racconto finzionale che adotti il modo di racconto storico [*historical mode*] dall'inizio alla fine. La storia finzionale [*fictional history*] di una società appartenente a un altro mondo o a un mondo futuro, per esempio, oppure anche una "storia apocrifia" [*apocryphal history*] del nostro mondo potrebbe essere effettivamente raccontata da un narratore che si atteggi come uno storico.<sup>25</sup> Ma se un autore imponesse questo ruolo al narratore di un romanzo storico realistico, il risultato sarebbe un'anomalia di genere; perché a meno che il suo *status* finzionale non fosse dichiarato para- o peri-testualmente, niente impedirebbe che una tale opera passasse per un testo storiografico.<sup>26</sup>

È evidente che questo *non* accade nel caso del genere a cui normalmente ci riferiamo come "romanzo storico", meno che mai quando un tale romanzo include fra i suoi personaggi figure storiche "reali". Nei romanzi storici "documentari", come li chiama Turner (1979: 337), mentre il *cosa* si racconta coincide quasi con un racconto storico, il *come* si racconta si distingue senza dubbio come finzionale. Questo accade di solito in due maniere: o la figura storica è essa stessa il soggetto che focalizza, la coscienza centrale attraverso cui si fa esperienza degli eventi (il caso delle biografie storiche finzionalizzate, come *Lenz* di Büchner o il romanzo di Burgess su Shakespeare *Nothing like the Sun*); oppure la figura storica è l'oggetto focalizzato, osservato da un altro personaggio, che può essere esso stesso o storico o inventato (il caso dei romanzi della tradizione di Scott valorizzati da Lukács). In nessun caso i romanzi storici sono presentati come (o come se fossero) storia [*history*], come spesso si

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

- 24 Il teorico che è arrivato più vicino a definire il tipo di focalizzazione del racconto storico è Rimmon-Kenan (1983: 75-76) – e questo, paradossalmente, nonostante il suo studio si limiti alla narrazione finzionale. Rimmon-Kenan accenna al caso di un narratore-focalizzatore (che corrisponde all'incirca alla focalizzazione zero di Genette) che percepisce un oggetto (cioè un personaggio) «dall'esterno [...] mentre i sentimenti e i pensieri restano opachi». È una coincidenza che attinga l'esempio di questo tipo di focalizzazione al di fuori del corpus della *fiction* moderna, ovvero nella *Genesis*?
- 25 McHale (1987: capitoli 3, 4 e 6) discute molti romanzi postmoderni di questo tipo (la maggior parte dei quali non conosco). A giudicare dalle sue osservazioni, questi romanzi sembrano raccontati da narratori omodiegetici, oppure, se raccontati da voci extradiegetiche, sembrano focalizzati da uno o più personaggi, alla maniera abituale dei romanzi. Fra le opere di cui ho una conoscenza di prima mano, soltanto il breve racconto *The Lost Ones* di Beckett e un testo di Kafka di una pagina, *Das Stadtwapfen*, sono conformi al modo storico. Sembra che la focalizzazione sia una tentazione irresistibile tanto per gli scrittori di *fiction* surreali, quanto per quelli che ambientano le loro finzioni nel mondo "reale".
- 26 Qualcosa di simile è accaduto nel caso di un romanzo recente che rispettava intenzionalmente le norme discorsive della biografia, presentando come vera la vita di un supposto membro del Romanticismo inglese (che invece era un personaggio immaginario): Wolfgang Hildesheimer, *Marbot. Eine Biographie*, Surhkamp, Frankfurt a. M. 1981 [tr. it. *Marbot. Viaggio immaginario tra i grandi dell'Ottocento*, Frassinelli, Milano 1985]. Per un commento di questo grottesco falso storico e della sua ricezione si veda Cohn [1992: *N.d.T.*].

sente dire nelle discussioni su questo genere letterario. Né si descrive con precisione questo rapporto dicendo che il lettore accorda al romanziere storico-documentario «una libertà più grande di fare congetture rispetto allo storico» (Turner 1979: 349). Segnati dai loro modi discorsivi distintivi, la finzione storica e la storia [*history*] sono diverse in tipo, non solo in grado.

Al di là del mero riconoscimento della sua specificità (vista nella prospettiva della narratologia finzionale) resta il compito più ampio di descrivere il sistema modale del discorso storico (per non dire del discorso non-finzionale in genere): un compito che spetta a un narratologo della storiografia che deve ancora nascere. Senza dubbio questo narratologo considererebbe utili le categorie identificate dalle varie narratologie del discorso, ma dubito che gli basterebbero. Per ricordare solo due aspetti di cui dovrebbe occuparsi: primo, il fatto che la storia [*history*] riguarda più spesso le “mentalità” collettive che le menti individuali, una prospettiva che crea convenzioni discorsive interamente distinte che richiedono un esame dettagliato (a proposito di questo, un noto “caso” che viene in mente è lo scandalo scoppiato nel parlamento della Germania Ovest, quando il presidente Philipp Jenninger ha inavvertitamente infranto il codice del discorso storico, ricorrendo allo stile indiretto libero per rappresentare la mentalità antisemita del popolo tedesco negli anni Trenta).<sup>27</sup> C'è poi un secondo fattore, legato al primo, da considerare: la massiccia prevalenza del sommario sulla scena nella narrazione storica, dove infatti nel racconto delle vite degli individui o delle nazioni la focalizzazione esterna si estende per lassi di tempo molto più ampi (o visti da una maggiore distanza), rispetto all'ora carica di tensione nella sala da pranzo di Henry riportata in *The Killers*. Anche quando la narrazione storica tratta di figure individuali e di momenti unici (singolativi) – Napoleone che guarda scomparire la costa della Francia, la regina Elisabetta che ordina di uccidere Maria Stuart, il giovane Dostoevskij di fronte al plotone d'esecuzione nella piazza Semenovskij – ricorre a un linguaggio della “nescienza” (come potremmo chiamarlo), della speculazione, della congettura e dell'induzione (basata su documenti referenziali) che è praticamente sconosciuto alla scene finzionali dei romanzi (inclusi i romanzi storici) raccontati alla terza persona.<sup>28</sup>

A questo punto della nostra discussione sulle situazioni narrative nella finzione e nella storia [*history*], deve fare il suo ingresso la categoria di persona (o voce). In quanto ho detto fino ad ora, ho dato per scontato

27 Cfr. la discussione di Gordon Craig su questo incidente nella «New York Review of Books», 2 February 1989, p. 10.

28 Per una prima descrizione approssimativa dell'uso di questo linguaggio nella biografia storica, cfr. Cohn (1989): 9-12.

che il narratore-storico corrispondesse al narratore di un racconto di finzione in terza persona o – per usare il termine più preciso di Genette – al narratore eterodiegetico. In questa prospettiva si può dire che il sistema modale della storia [*history*] sia “incompleto”, se paragonato alla finzione. È comunque bene ricordare che le costrizioni e i vincoli a cui si sottopone lo storico quando scrive non sono sconosciuti ai narratori finzionali (né completamente assenti dai loro racconti). Le pagine di certi romanzi sono piene di lamentele riguardo ai limiti della conoscenza, in particolare quando si tratta dell’opacità psichica dei protagonisti, come quando il narratore di *Katz und Maus*<sup>29</sup> dice del suo misterioso amico Mahlke: «La sua anima non mi era mai stata presentata. Non ho mai avuto l’occasione di sentire cosa pensasse». Le voci che esprimono questi lamenti non appartengono però a narratori che sono estranei (*hetero-*) ai mondi delle storie che raccontano, ma a quelli che abitano in questi stessi mondi, quelli che Genette chiama narratori omodiegetici. Sono essi stessi presentati come esseri umani con limiti umani, inclusa l’incapacità di percepire cosa passa per la testa dei loro simili, di percepire cosa altri percepiscono. Per questo aspetto sono paragonabili agli storici, che ugualmente possono solo raccontare le storie dei loro protagonisti – nella misura in cui questi non sono personaggi autobiografici – con la focalizzazione esterna, e questo per le stesse ragioni.

Questa analogia con i narratori omodiegetici diventa più plausibile se ricordiamo il fatto ovvio che alla fine gli storici vivono nello stesso (*homo-*) mondo dei soggetti dei loro racconti – un fatto che tendiamo a dimenticare quando le loro storie riguardano tempi e luoghi lontani, ma che non possiamo dimenticare quando le loro storie trattano di coloro di cui leggiamo sui giornali del mattino. Sotto questo aspetto, *La banalità del male* (1963) di Hannah Arendt è un’opera particolarmente istruttiva: al resoconto di quanto accadeva durante il processo a cui l’autrice ha assistito di persona nel 1962 (un anno prima della pubblicazione del libro), si intreccia la storia [*history*] dell’Olocausto (1938-45). Nella prima frase del libro, «“Beth Hamishpath” la Casa della Giustizia: queste parole gridate dall’uscire del tribunale con tutta la sua voce ci fecero sobbalzare...», l’omodiegesi della situazione narrativa è segnalato esplicitamente dalla prima persona.<sup>30</sup> E sebbene la Arendt stessa non fosse presente sulla scena degli eventi storici anteriori che racconta, la sua relazione a questi è pur sempre “omodiegetica”, se definiamo diegesi come «l’universo in cui la storia accade» (Genette 1988: 17).

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

29 G. Grass, *Katz und Maus*, Luchterhand, Neuwied am Rhein 1961; tr. it. *Gatto e topo*, Feltrinelli, Milano 1964. [N.d.T.]

30 H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Viking Press, New York, 1963 [tr. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964. N.d.T.].

Se a partire da questa prospettiva torniamo al confronto fra il comportamento modale del narratore storico e quello del narratore (eterodiegetico) di un romanzo in terza persona, la loro differenza adesso ci appare in una nuova luce: essa dipende semplicemente dal fatto che il primo (lo storico) è una persona reale che abita il mondo reale e che è separato da tutti gli altri esseri di quel mondo, vivi o morti, da ciò che Proust chiama «quelle parti impenetrabili all'anima». <sup>31</sup> Le sue restrizioni modali, in altre parole, risultano da (e in) la sua aderenza a ciò che i teorici degli atti linguistici chiamano discorso “naturale” (Smith) o “serio” (Searle). Queste restrizioni si applicano ugualmente al narratore omodiegetico finzionale, una figura, per definizione, la cui “realtà” finzionale determina (ed è determinata da) la sua imitazione di un discorso del mondo reale. <sup>32</sup> Ma queste stesse restrizioni cadono per il narratore eterodiegetico, la cui voce (se prendiamo il termine “diegesis” nel suo significato esatto) è, per definizione, oltre-mondana, per sua natura in-naturale.

Che l'artificialità di questa voce sia sfuggita all'attenzione dei narratologi non meno che a quella dei teorici degli atti linguistici è, penso, in larga misura dovuto alla loro comune mancanza di enfasi sulla distinzione fra i due regimi della persona (voce) nella finzione. <sup>33</sup> Non è certo una coincidenza che il teorico che ha tracciato la divisione più netta fra il dominio narrativo finzionale e quello non-finzionale sia anche quello che ha separato più nettamente i due regimi della persona nella finzione. Mi riferisco naturalmente a *Die Logik der Dichtung* [*Logica della letteratura*] di Käte Hamburger (1968 [1957]), che per questo aspetto è uno studio unico. Avendo ripetutamente discusso questo lavoro in altro luogo (più recentemente in Cohn 1989), lo riprenderò qui solo per sottolineare che la divergenza radicale nella «logica» modale del racconto, un aspetto che ho rilevato come il più importante punto di distacco della finzione dalla storia [*history*] al livello del discorso del racconto, vale esclusivamente nel caso della finzione eterodiegetica. Con questo (diversamente da Hamburger) non intendo dire che i romanzi omodiegetici non appartengono al dominio della finzionalità, o che non c'è nessuna distinzione chia-

31 M. Proust, *À la recherche du temps perdu – Du côté de chez Swann*, tr. it. *Alla ricerca del tempo perduto – Dalla parte di Swann*, Milano, Milano, Mondadori, 1995, p. 104 [N.d.T.].

32 Questo vincolo imitativo della narrazione omodiegetica è designato nel modo più adatto dal termine “*mimesis* formale” di Michál Glowinski (1977: 106).

33 Genette, che ha in qualche modo rimediato a malincuore a questa mancanza nel *Discorso narrativo rivisitato* (1988: 96-113), a un certo punto attira l'attenzione sugli effetti che la struttura vocale ha sulla distinzione storia [*history*]/finzione: «la finzione omodiegetica [...] simula l'autobiografia più da vicino di quanto la narrazione eterodiegetica ordinariamente simuli il racconto storico. Nella finzione il narratore eterodiegetico non è responsabile delle sue informazioni, l'“onniscienza” fa parte del suo contratto [...]. Per quanto riguarda il narratore omodiegetico, è obbligato a giustificare [...] le informazioni che fornisce riguardo alle scene da cui “egli” era assente come personaggio, riguardo ai pensieri di un altro, ecc.» (1988: 77-78).

ra fra l'omodiegesi finzionale e storica. Quello che intendo è che ciò che fa la differenza nel regime in prima persona non è per sua natura *modale*, e non ha nemmeno un valore distintivo a livello del discorso. La finzione omodiegetica si segnala solo grazie all'identità finzionale del narratore, e per questo aspetto presenta il caso di una distinzione strutturale semplice, perché segnalata esplicitamente, che rimane molto più sfuggente nella finzione, il cui discorso stesso sfugge alle norme della comunicazione della vita vera. Questa pietra di paragone della finzionalità sarà esaminata nella sezione finale di questo saggio.

### 3. Autori e narratori

Nel seguito del mio discorso non prenderò in considerazione la critica decostruzionista di Barthes, Foucault, Derrida e altri al concetto di autore – non senza però ricordare brevemente che questa critica, essendo rivolta alla fonte personificata di *tutti* i testi scritti (narrativi e non narrativi, finzionali e non-finzionali), ha contribuito a cancellare proprio quella linea di confine che sto cercando di tracciare di nuovo. Perché, se si mette in discussione l'origine unitaria e il garante del discorso testuale *tout court*, indipendentemente dal genere, si è portati inevitabilmente a ignorare, se non a negare direttamente, l'ambiguità che *contraddistingue* l'origine dei testi finzionali in particolare.<sup>34</sup> Partirò quindi dal presupposto che il lettore di un racconto non-finzionale gli riconosca un'origine uni-vocale stabile e che in questo caso il narratore coincida con una persona reale: l'autore il cui nome è riportato nel titolo.

L'idea di una rottura dell'unità vocale nella finzione è in realtà piuttosto recente, essendo entrata nella corrente principale della teoria della narrativa (perlomeno in Germania) quando Wolfgang Kayser dichiarò, in risposta alla domanda che dava il titolo al suo saggio *Chi racconta il romanzo?*: «non l'autore [...]: il narratore è un personaggio inventato [*eine gedichtete Person*] in cui l'autore ha trasformato se stesso» (1958: 91). Anche se la figura retorica della metamorfosi usata da Kaiser ha ceduto il passo a immagini meno surreali e dinamiche, l'idea generale di una distinzione funzionale fra le due istanze narrative è stata ampiamente accettata. In particolare, ispira un gran numero di modelli grafici che di-

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

<sup>34</sup> Per questo aspetto è interessante notare che Barthes, nel suo fondamentale articolo *La morte dell'autore*, introduce la sua tesi, secondo cui «la voce [del testo] perde la sua origine» (1977: 142), citando il passo di un'opera di *finzione* (una storia di Balzac), che per di più è in stile indiretto libero. E tuttavia la sua sentenza di morte è estesa esplicitamente anche agli autori di testi non letterari: «Lasciando da parte la letteratura in sé (queste distinzioni perdono di valore)» (1977: 144-145). Soltanto due anni prima (nell'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*), Barthes aveva apparentemente limitato l'assenza dell'autore alla finzione, motivandola semplicemente con il fatto che «l'autore (materiale) [...] non deve essere in alcun modo confuso con il narratore», dato che «il narratore e i personaggi [...] sono essenzialmente "esseri di carta"» (1977: 111).

stanziano spazialmente i narratori dai loro autori, mettendoli a livelli diversi, separandoli con cornici concentriche, posizionandoli in punti non allineati in un diagramma di trasmissione – spesso con un «autore implicito» a guardia della loro distinzione (senza che ve ne sia la necessità, come credo Genette abbia mostrato in modo convincente [1988: 137-154]). Ma sebbene oggi il differenziale fra autore e narratore sembri un assioma teorico diffuso, lo si trova invocato incidentalmente, come se ogni volta lo si postulasse apposta per chiarire certi problemi critici e teorici, fra cui sono incluse questioni molto diverse come la motivazione narrativa,<sup>35</sup> la narrazione inattendibile,<sup>36</sup> il tempo verbale nella finzione,<sup>37</sup> la plurivocità,<sup>38</sup> le caratteristiche specifiche di un periodo particolare, un singolo romanziere o un singolo romanzo.

Fra questi casi sparsi, ne ho anche trovato uno in cui la distinzione autore/narratore è usata esplicitamente per affrontare lo stesso problema di cui mi occupo in questo saggio – la proposta di Paul Hernadi secondo cui potrebbe servire come criterio di base per separare il racconto finzionale da quello storico: «Sostengo che una distinzione attuabile sul piano teorico fra racconti storici e finzionali può basarsi sulle diverse relazioni che ci inducono a postulare fra l'autore implicito di un certo testo e la persona del narratore che emerge da esso [...]. I racconti finzionali esigono e i racconti storici impediscono una distinzione fra il narratore e l'autore implicito» (1976: 252). La tesi è chiara e (a parte l'«implicito») enunciata in modo corretto (condivido soprattutto l'espressione «ci inducono a postulare», che a sua volta ci porta ad accettare la mutua interdipendenza fra degli approcci a questo problema orientati sul testo e sul lettore). Sfortunatamente la proposta separatista di Hernadi è stata fatta solo di sfuggita, in un articolo che riguarda soprattutto la storiografia *per se*.

In primo luogo (come ho ricordato prima), c'è un'enorme differenza fra i due domini vocali della finzione per quanto riguarda l'esplicitez-

35 Sternberg (1983: 176) ricorda che la finzione «comporta una discrepanza fra parlante e autore», con cui spiega ciò che chiama la «bi-dimensionalità della motivazione che la distingue da tutti i discorsi senza tensioni inerenti al rapporto fra chi formalmente parla e chi gestisce il discorso senza comparire» (179-180).

36 La distinzione vocale fra autore e narratore serve a Yacobi da punto di partenza per l'ampliamento di una sua ricerca precedente (1981) sull'inattendibilità finzionale: «chi costruisce finzioni deve per principio parlare attraverso le voci altrui [...] a partire dal parlante o narratore principale» (1987: 335).

37 Per Paul Ricœur la distinzione autore/narratore offre una spiegazione per il regolare uso dei tempi del passato per rendere l'esperienza «presente» dei personaggi nel racconto di finzione in terza persona: «La chiave, sembra, è da cercarsi nella distinzione costruita fra autore reale e narratore, che è immaginario» (1985: 66).

38 Bachtin propone un «autore presupposto» come strumento per «rifrangere le intenzioni autoriali» nei romanzi: «Dietro la storia del narratore leggiamo una seconda storia, la storia dell'autore [...]. Sentiamo distintamente i due livelli in ogni momento della storia; il primo è il livello del narratore [...], e l'altro è il livello dell'autore» (1981: 314).

za della distinzione autore/narratore. Perché nella finzione omodiegetica si fa un uso chiaramente e letteralmente equivoco dell'esistenza di una voce unica, quella dell'autore-narratore: e questo è chiarissimo nell'autobiografia di finzione, una volta che la si paragona a quella reale. Philip Pirrip, Humbert Humbert, e Felix Krull sono i narratori delle loro proprie vite; sono anche i principali personaggi dei romanzi i cui autori sono Dickens, Nabokov e Mann. La differenza nominale fra i narratori e gli autori delle autobiografie fittive è, come Philippe Lejeune (1984) ha abbondantemente dimostrato, un segnale decisivo perché il lettore riconosca il loro statuto romanzesco. Attraverso lo stesso segno, gli auto-narratori senza nome (a meno che le pagine di apertura non contengano un sottotitolo che indichi il genere) producono quelli che Lejeune chiama dei testi autobiografici «indeterminati» (per esempio, l'*Aurélia* di Nerval). Viceversa (e inevitabilmente), fra le «violazioni dei confini ontologici» (McHale 1987: 203) commesse dagli scrittori postmoderni, si trovano testi ibridi che presentano se stessi come «romanzi», anche se i loro narratori portano i nomi dei loro autori – opere che figurano come testi «contraddittori» nella tipologia di Lejeune.<sup>39</sup>

Queste eccezioni alla distinzione onomastica fra narratore e autore, non meno che questa distinzione stessa, confermano la regola: la finzione omodiegetica è contraddistinta da un parlante reale impersonato in un personaggio all'interno del mondo finzionale. Questo «sé incarnato», come lo chiama Stanzel (1984: 90), prende vita attraverso un discorso che imita il linguaggio di un parlante reale che racconta le sue esperienze passate. È perciò facile immaginare la struttura di un'autobiografia come un discorso immaginario citato direttamente dall'autore, implicitamente preceduto da un'espressione dichiarativa.<sup>40</sup> In questo senso si può immaginare che tutti i romanzi omodiegetici siano «*inseriti* in una cornice di discorso che li circonda» (Yacobi 1987: 335), anche se di fatto non sono circondati da nient'altro che silenzio: il silenzio che permette la «comunicazione segreta di autore e narratore alle spalle del lettore» (Booth 1961: 300).

La duplice origine vocale della finzione – e, suo corollario, la concezione della finzione come discorso subordinato – diventa molto più discutibile quando si passa dall'omo- all'eterodiegesi, dai narratori disincarnati ai narratori incarnati. In questo caso la più parte dei teorici che sostengono *per principio* che i narratori fittivi non devono essere mai identificati con i loro autori tendono a cancellare la distanza che

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

39 Lejeune (1984) discute un «caso» particolarmente interessante di questo tipo: *Fils* di Serge Dubrovsky (definito «auto-finzione» dallo stesso autore). Per opere di questo tipo cfr. McHale (1987: 202-205) e Wilson (1988).

40 *Mutatis mutandis*, questa struttura vale anche per i romanzi-diari, i romanzi epistolari e i monologhi drammatici – tutti generi fittivi che sono conformi alla «mimesi formale» di Glowinski.

li separa e a parlare di un «segno zero di un potenziale irrealizzato» (Sternberg 1983: 186). Ad ogni modo, nella *pratica* critica la separazione fra autori e narratori è stata dimostrata quasi esclusivamente dove è immediatamente visibile a occhio nudo, cioè dove la figura del narratore è una presenza fisica dotata di un nome, collocata sia al centro che alla periferia del mondo finzionale.

Tuttavia il distacco del narratore dall'autore difficilmente può far da pietra di paragone della finzionalità, a meno che non se ne confermi la validità teorica anche per la finzione eterodiegetica. Perché è soltanto in questo caso che il modello disgiuntivo (come lo chiamerò) si scontra con concezioni contrastanti di "chi racconta il romanzo", anzitutto contro la convinzione comune – a prima vista mai messa in discussione dai romanzieri del diciottesimo e del diciannovesimo secolo (senza parlare dei loro lettori)<sup>41</sup> – secondo cui un romanzo è semplicemente raccontato dal suo autore. Questa convinzione, anche se ammantata di linguistica e di filosofia, si trova ancora viva e vegeta nelle opere dei teorici degli atti linguistici. Un buon esempio è il saggio di Searle citato precedentemente, dove si sostiene che «nel normale racconto in terza persona [...] *l'autore finge* di compiere degli atti linguistici. [...] *Murdoch* [...] ci racconta una storia: per fare questo, *ella finge* di fare una serie di asserzioni sugli abitanti di Dublino nel 1916» (1975: 327-328, corsivo mio).

Lo svantaggio che comporta concepire il testo romanzesco come un discorso simulato dell'autore è stato ampiamente dimostrato da Martínez-Bonati (1980), in un articolo pubblicato poco prima dell'uscita della versione inglese del suo *Il discorso immaginario e le strutture della letteratura* (1981). In quest'ultima opera, dove sviluppa fino in fondo i principi che ispirano la sua argomentazione contro Searle, Martínez-Bonati offre una rigorosa fondazione filosofica per il modello disgiuntivo. Così facendo spiega in modo sistematico le ragioni dell'accettazione aprioristica e sporadica di questo modello da parte dei teorici ricordati sopra, Hernadi incluso.<sup>42</sup> La forma che Martínez-Bonati dà al suo modello e che lo rende così efficace la si può cogliere in questi passi: «Fra l'autore e il linguaggio dell'opera non c'è alcuna relazione immediata, come c'è fra il parlante e ciò che dice» (1981: 81); «l'autore, un essere reale, non è e non può essere parte di una situazione immaginaria. Autore e opera sono separati dall'abisso che separa il reale dall'immaginario. Perciò l'autore di opere di narrativa non è il narratore di queste opere» (85). Fortunatamente per quanti di noi sono interessati alla teoria anzitutto per

41 Non ho intenzione (e non sono in grado) di esaminare a fondo l'argomentazione fenomenologica condotta con precisione da Martínez-Bonati. Per una presentazione attentamente calibrata e un giudizio valutativo della sua opera, cfr. Ryan (1984).

42 Cfr. Fergusson (1979: 132-133) e Hancher (1977: 1093).

la luce che può far cadere sui tratti specifici del linguaggio finzionale, Martínez-Bonati consacra gran parte del suo libro a esaminare le implicazioni discorsive delle sue conclusioni sistematiche. Per questo aspetto l'effetto del suo libro è paragonabile a quello di un testo che parte da una base fenomenologica, *Die Logik der Dichtung* di Käte Hamburger – dalle cui proposte teoriche si distanzia tuttavia in numerosi punti rilevanti. Il punto più importante, per il contesto presente, è che Hamburger si ponga al modello disgiuntivo non meno di quanto Martínez-Bonati lo sostenga per la finzione in terza persona: Hamburger gli sostituisce un modello senza narratore che mi sembra essere un'alternativa molto promettente rispetto al modello della simulazione autoriale proposto dai teorici degli atti linguistici (in particolare vedi Hamburger 1968: 111-141).<sup>43</sup>

Questo modello – che può essere meglio noto ai lettori di «Poetics Today» nella versione basata sulla linguistica, quella di *Unspeakable Sentences* di Banfield, piuttosto che nella sua versione filosofica originale, che si trova nell'opera di Hamburger – non può, ad ogni modo, essere scartato senza un attento esame. Quando Genette (in risposta a Banfield) sostiene che se si trovasse di fronte a una storia raccontata da “nessuno”, correrebbe in cerca dell'uscita più vicina (1988: 101), dimentica che quando si attribuisce un racconto a un narratore, cioè a una fonte vocale, si è costretti a concepirlo in termini più o meno antropomorfici, adottando un'immagine ugualmente spettrale: un “qualcuno” che sia capace di guardare attraverso i crani (e con gli occhi) di altri esseri umani. È proprio perché questo “qualcuno” assume poteri ottici e cognitivi che una persona reale non può possedere, che sentiamo il bisogno di separare gli enunciati di un testo finzionale dalla loro fonte autoriale, anche se li immaginiamo (sul modello di Searle) come enunciati puramente «simulati». Alla fine siamo costretti ad accettare che il linguaggio trasmessoci in una finzione eterodiegetica non può essere concepito in analogia con *nessuna* situazione discorsiva plausibile nel mondo reale, a prescindere dal fatto che personalizziamo o depersonalizziamo la sua origine. Se questo è vero, la cosa migliore che possiamo fare è concepire la sua origine così da permetterci di rendere conto nel modo più funzionale e flessibile della realtà mutevole della nostra esperienza di lettura. A partire da queste basi pragmatiche trovo dei buoni motivi per oppormi all'espulsione del narratore dalla teoria della finzione e per concordare con quanto afferma McHale: «La tesi secondo cui c'è qualcuno che pronuncia gli enunciati narrativi spiega più fenomeni e in modo più soddisfacente, fa-

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

43 Purtroppo Martínez-Bonati (sebbene in una delle sue note rimandi a un dettaglio dell'opera di Hamburger) non raccoglie la sfida. Fare un esame comparativo di queste due importanti teorie della finzionalità – dei modi in cui coincidono, si contraddicono e si completano a vicenda – mi sembrerebbe un compito essenziale e potenzialmente illuminante.

ciendo meno violenza alle intuizioni del lettore» (1983: 22). Due di questi fenomeni (strettamente collegati) meritano una particolare attenzione nel contesto di questo saggio: primo, la presenza del linguaggio normativo come un componente potenzialmente indispensabile della finzione eterodiegetica; e secondo, la possibilità di un'interpretazione di questo linguaggio come «inattendibile». <sup>44</sup> L'ultimo fenomeno in particolare può, come vedremo, fare vedere più chiaramente il confine finzione/storia [*history*].

Si può essere d'accordo, credo, sul fatto che la concezione della finzione eterodiegetica “senza narratore” può rendere conto in modo abbastanza convincente dell'esperienza che fa il lettore di un testo in quei momenti in cui il discorso del racconto, che vi sia focalizzazione interna o meno, “registra” in modo puro senza essere interrotto da alcun tipo di commento: in questi momenti (che a volte si estendono per tutta la durata di un romanzo) si ha l'impressione che la storia “si racconti da sé”. Il modello senza narratore smette di essere convincente solo se e quando questi momenti sono interrotti, come accade spesso in opere la cui situazione narrativa è «autoriale», come la definisce Stanzel. <sup>45</sup> Per chiarire questo punto, ecco un passaggio dalla *Morte a Venezia* (dove Aschenbach innamorato reagisce alle notizie di giornale che confermano il suo sospetto che l'epidemia sia scoppiata in città):

«Non bisognerebbe parlarne!» pensò Aschenbach agitato, mentre rigettava i giornali sul tavolo. «Non bisognerebbe parlarne!». Ma allo stesso tempo il suo cuore si riempì di contentezza per quell'avventura in cui il mondo esterno stava per incappare. *Perché la passione, come il delitto, non si conforma all'ordine stabile e al benessere della vita quotidiana, e essa deve accogliere con gioia ogni allentamento della struttura sociale, ogni confusione e disgrazia del mondo, perché può sperare vagamente di trarne vantaggio.* Così Aschenbach provava un'oscura soddisfazione per ciò che stava accadendo negli sporchi vicoli di Venezia sotto la copertura dell'autorità.

44 Cfr. Ryan (1981: 523), che allo stesso modo basa il suo rifiuto delle teorie senza narratore sulle proposizioni universali incluse nei testi eterodiegetici. Il suo esempio è la prima frase di *Pride and Prejudice*, il cui significato ironico è, secondo Ryan, inspiegabile senza «il ricorso al concetto di narratore». Più avanti nello stesso articolo (529-534), Ryan tuttavia argomenta a lungo il suo rifiuto della separazione del narratore dall'autore in una finzione “impersonale” (cioè eterodiegetica), sostenendo che la «mancanza di personalità [del narratore impersonale] lo protegge da qualunque tipo di errore [...]. [Il narratore] può solo rispecchiare i giudizi e lo stile personale dell'autore implicito» (534). Questa argomentazione, sebbene molto raffinata, mi sembra si basi sulla ripetizione dell'idea fuorviante secondo cui per fare una caratterizzazione ideologica basti soltanto la presenza di una voce (senza che questa presenza si appoggi cioè su una caratterizzazione psicologica).

45 Cfr. Stanzel (1971: 38 e sgg.). È stato lo stesso Stanzel ad attirare l'attenzione per primo sulla dipartita fra il modello senza narratore di Hamburger e l'esperienza di lettura provocata dalla situazione narrativa autoriale (1965: 334-338).

Nonostante la sua struttura frammentaria, la continuità vocale di questo passo è molto chiara: l'affermazione generalizzante al presente (che ho messo in corsivo) è collegata al linguaggio al passato del racconto, che l'affermazione interrompe a partire dal «Perché» introduttivo fino al «Così» che la segue. Se personifichiamo in un “narratore” la fonte dell'intervento massiccio, come credo il testo ci spinga a fare, allora sarebbe illogico non attribuire anche gli enunciati puramente narrativi alla stessa fonte personalizzata. Una volta ammesso che la sua presenza vocale fluttua: svanisce quando racconta solamente, diventa invadente quando commenta – momento in cui prende la forma di un moralista limitato e dogmatico, subito (troppo?) pronto a paragonare chi è innamorato a un criminale. Comunque sia, postulare un narratore (di volta in volta nascosto e manifesto) è di gran lunga il modo più convincente di rendere conto della situazione narrativa del racconto di Mann nella sua interezza e di opere che hanno una struttura simile.<sup>46</sup> Per estensione e analogia, finzioni apparentemente senza narratore, cioè opere senza commento giudicante (per esempio *Il castello* o *Dedalus*), si possono allora descrivere come finzioni i cui narratori restano nascosti dall'inizio alla fine.<sup>47</sup>

Ma la distinzione concettuale fra autore e narratore non fornisce solo il modo più funzionale per descrivere concettualmente l'origine vocale della narrazione eterodiegetica. Come ha mostrato Martínez-Bonati, offre anche la base teorica per sostenere che le norme del narratore non coincidono necessariamente con quelle dell'autore. Rendendo sistematica la distinzione che ho fatto valere per il passaggio di Mann citato prima, Martínez-Bonati (1981: 34-36) distingue due diversi strati del linguaggio finzionale: gli enunciati mimetici, che creano l'immagine del mondo immaginario – gli eventi, i personaggi e gli oggetti – e gli enunciati non-mimetici, che creano niente di più e niente di meno che l'immagine della mente del narratore. Mentre gli enunciati mimetici sono oggettivi “come se fossero trasparenti” e sono accettati dal lettore senza riserve come verità finzionale

---

Indicazioni  
di finzionalità.  
Una prospettiva  
narratologica

46 Chi sostiene il modello della finzionalità senza narratore incontra delle difficoltà nel rendere conto dei racconti disseminati di commenti ideologici, come si vede leggendo i loro saggi. Hamburger, a suo merito, affronta direttamente il problema (1968 [1975]: 133-138), ma nel farlo forza a tal punto il suo concetto di una «funzione narrativa» (*Erzählfunktion*) spersonalizzata che è lei stessa costretta a usare il termine “narratore”. Banfield (1982) ignora deliberatamente i passaggi testuali di questo tipo. Kuruda, in un articolo che sviluppa la teoria di Hamburger in una direzione analoga a quella di Banfield, ugualmente evita il narratore – eccetto per una strana nota finale, dove ci dice che «una storia senza un narratore [...] può comunque contenere narratori locali, che sono responsabili di certi enunciati, o di certe parti di enunciati della storia» (1975: 293).

47 L'opposizione fra narrazione manifesta e nascosta è sviluppata da Chatman (1978: 162 e sgg.). La sua narrazione eterodiegetica nascosta, in particolare quando presenta dall'interno i punti di vista dei personaggi, non è tuttavia distinta abbastanza chiaramente dalla nozione di «storie non raccontate» (in particolare cfr. 181-194). Altri teorici hanno usato altri termini per questa opposizione: in particolare cfr. i modi diegetici *versus* mimetici di Genette (1980: 162 e sgg.) e il modo del narratore *versus* quello riflettore di Stanzel (1984: 141 e sgg.).

li, gli enunciati non-mimetici sono soggettivi, opachi e ottengono dal lettore il tipo di fiducia condizionata che si accorda alle opinioni di un individuo che parla. Su queste basi, per creare un narratore inattendibile tutto quello che un autore deve fare è «produrre una differenza visibile fra l'impressione degli eventi che il lettore ricava soltanto dai passaggi mimetici tratti dal discorso del narratore e la visione degli stessi eventi presentata nelle componenti non-mimetiche dello stesso discorso».<sup>48</sup>

Questa analisi apre la strada alla scoperta di narrazioni inattendibili nei testi finzionali eterodiegetici (come in quelli omodiegetici), in opere cioè dove un narratore, sebbene non sia fisicamente presente nel mondo finzionale, acquista ciononostante una consistente presenza mentale emettendo degli enunciati “opachi” non-mimetici.<sup>49</sup> Come si può vedere dal passo citato, il narratore creato da Thomas Mann nella *Morte a Venezia*, con il suo discorso pesantemente moralistico e giudicante è un ottimo candidato per l'accusa di inattendibilità. E certamente, quando si analizza il racconto come un intero con questa possibilità in mente, si scopre che il linguaggio mimetico che racconta la storia dell'amore e della morte di Aschenbach a Venezia provoca delle reazioni che non coincidono (e persino contrastano) con il commento valutativo del narratore.<sup>50</sup> Certo, bisogna concordare con Yacobi (1981: 121) che un critico messo di fronte a questo tipo di incongruità è sempre libero di attribuirlo all'autore piuttosto che al narratore, scegliendo così una soluzione «genetica» rispetto a una «prospettica». Sono convinta comunque che il ricorso a quest'ultima debba essere preferibile per quei lettori che vogliono salvaguardare la coesione estetica e ideologica dell'opera sotto esame. Può essere certo questa la ragione per cui ultimamente c'è stato un incremento di scoperte di narratori inattendibili in romanzi eterodiegetici: si è realizzata così la previsione di Booth secondo cui «il diffondersi della caccia all'ironia» alla fine avrebbe raggiunto «persino i narratori più chiaramente onniscienti e attendibili» (1961: 369).

48 Questa inattendibilità puramente *normativa* di un narratore finzionale, che corrisponde al concetto di inattendibilità originariamente proposto da Wayne Booth (1961: 158 e sgg.), deve essere distinta dalla inattendibilità *fattuale* (o mancanza di «credibilità contestuale») che Martínez-Bonati discute altrove (1981: 103-111). Diversamente dall'inattendibilità normativa, l'inattendibilità fattuale (di cui non mi occuperò qui) normalmente può essere attribuita solo ai narratori *omodiegetici* e soltanto in circostanze abbastanza particolari. Per una indagine sistematica delle particolari situazioni narrative che riducono «l'autorità di autenticazione» del narratore, cfr. Doležel (1980).

49 Benché Yacobi critichi estesamente «i collegamenti automatici» dell'eterodiegesi e dell'attendibilità da una parte, dell'omodiegesi e dell'inattendibilità dall'altra (1981: 120), il primo collegamento se non altro è rafforzato quando chiama il narratore onnisciente del *Tom Jones* «il perfetto rappresentante del sistema normativo del testo» (125), senza esaminare le sue credenziali o proporre esempi da altri romanzi che contrastino con narratori di questo tipo.

50 Per un'interpretazione dettagliata di questo racconto fatta su questa base, cfr. Cohn (1983). Come esempio della possibilità di una narrazione *eterodiegetica* raccontata in modo inattendibile, fra le opere di Mann, *La morte a Venezia* è chiaramente più adatta del *Doctor Faustus* (l'esempio scelto da Martínez-Bonati 1981: 112), con il suo narratore ampiamente incarnato, Serenus Zeitblom.

Non è questo il luogo per opporsi alla disapprovazione di Booth per questa tendenza critica; e neppure per valutare (come ho appena iniziato a fare) le implicazioni interpretative delle possibilità delineate sopra. Per l'argomentazione condotta nella sezione finale del mio saggio è più importante sottolineare che la separazione delle voci dei narratori giudicanti dai loro autori è una possibilità che può essere pienamente convalidata, sia su basi teoriche che narratologiche, nelle finzioni eterodiegetiche non meno che in quelle omodiegetiche. Ed è importante sostenere in conclusione che questa possibilità è uno dei fattori che rendono la lettura dei racconti finzionali un'esperienza qualitativamente diversa dalla lettura dei racconti narrati dalla voce unica dell'autore: la lettura si carica così del peso della libertà interpretativa.

Come conclusione generale, questi pensieri semiconclusivi.

La mia difesa dell'importanza della narratologia all'interno del dibattito sulla finzionalità è condizionale: è sottoposta alla presa di coscienza da parte di questa disciplina di quello che considero essere il suo principale difetto. Dicendo questo non ho in mente l'imperfezione delle sue categorie (anche se è ovvio che hanno sempre bisogno di revisione e affinamento), ma la consapevolezza dei punti in cui i risultati ottenuti sono specifici al dominio finzionale e hanno bisogno di essere modificati prima di poterli applicare a un'area narrativa confinante. Ho individuato (senza mirare alla completezza) tre di questi punti: il modello sincronico a due livelli (storia/discorso), che non può pretendere di avere la stessa validità per i testi che presuppongono di corrispondere a eventi che sono accaduti prima della loro incarnazione narrativa; la dipendenza di certi importanti modi di racconto (soprattutto quelli usati per rappresentare la coscienza) dalla libertà dai vincoli referenziali che è costitutiva della finzione; infine, lo sdoppiamento dell'istanza narrativa in autore e narratore – una concezione significativa per l'origine vocale dei racconti finzionali (e un'importante possibilità di interpretazione).

Come ho cercato di suggerire in questo saggio, queste tre indicazioni puntano verso la natura differenziale della finzione e allo stesso tempo puntano l'una verso l'altra. Spero che la loro rispettiva coerenza sia risultata evidente senza che l'abbia espressa in modo articolato in un singolo enunciato formato da punti connessi causalmente, il cui ordine può essere cambiato a piacere. Il motivo per cui rinuncio a formulare questa frase conclusiva in qualsiasi versione è che senza le precisazioni che sono contenute in quanto detto e che modificano i punti, la frase assumerebbe un tono audacemente (e ingenuamente) conclusivo che sarebbe estraneo allo spirito empirico-descrittivo di questo saggio e della teoria su cui si basa.

Perché dire che la narratologia può fornire dei criteri coerenti per distinguere la *fiction* dalla *nonfiction* non significa dire che può offrire una

teoria della finzionalità coerente e perfettamente concatenata (ancor meno una definizione semplice della finzione). Significa solamente suggerire che una tale teoria rischia di perdere parte della sua validità – e, per gli studiosi della forma finzionale, molta della sua importanza – se i suoi presupposti rimangono solo teorici, se perde il contatto con le pietre di paragone, senza registrare (e descrivere) i tratti distintivi inscritti nella realtà testuale a cui l'indagine è diretta.

### Bibliografia<sup>51</sup>

Bachtin, M.M.

1981 *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin and London [ed. or. *Voprosy literatury i estetiki*, Chudozestvennaja literatura, Moskva 1975; tr. it. *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979].

Bal, Mieke

1985 *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto [ed. or. *De theorie van vertellen en verhalen*, Coutinho, Muijderberg 1980].

Banfield, Ann

1982 *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge-Kegan Paul, London-New York.

Barthes, Roland

1970 *Historical Discourse*, in *Introduction to Structuralism*, a cura di M. Lane, Basic Books, New York, pp. 145-155 [ed. or. *Le Discours de l'histoire*, in «Social Science Information», 6, 1967, pp. 63-75; tr. it. *Il discorso della storia*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988].

1977 *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*, in Id., *Image-Music-Text*, Noonday Press, New York, pp. 79-124 [ed. or. *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in «Communications», 8, 1966, pp. 7-33; tr. it. *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pp. 5-46].

Berkhofer, Robert F.

1988 *The Challenge of Poetics to (Normal) Historical Practice*, in «Poetics Today», 9, 2, pp. 435-452.

Booth, Wayne C.

1961 *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago [tr. it. *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996].

Brooks, Peter

1984 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Knopf, New York [tr. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995].

51 Accanto alle edizioni inglesi citate da Cohn, la *Bibliografia* riporta le edizioni originali e, quando disponibili, le traduzioni italiane; i numeri di pagina nel testo fanno riferimento alle edizioni inglesi. [N.d.T.]

Carrard, Philippe

1986 *Récit historique et fonction testimoniale*, in «Poétique», 65, pp. 47-61.

Certeau, Michel de

1975 *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris [tr. it. *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006].

Chatman, Seymour

1978 *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca [tr. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, il Saggiatore, Milano 2003].

Cohn, Dorrit

1983 *The Second Author of «Der Tod in Venedig»*, in *Probleme der Moderne*, a cura di B. Bennett, A. Kaes, W.J. Lillyman, Max Niemeyer, Tübingen, pp. 223-245.

1989 *Fictional versus Historical Lives: Borderlines and Borderline Cases*, in «The Journal of Narrative Technique», 19, 1, pp. 3-24.

1992 *Breaking the Code of Fictional Biography: Wolfgang Hildesheimer's "Marbot"*, in *Traditions of Experiment from Enlightenment to the Present: Essays in Honor of Peter Demetz*, a cura di N. Kaiser e D.E. Wellbery, University of Michigan Press, Ann Arbor [poi in Ead., *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 79-95].

Culler, Jonathan

1980 *Fabula and Szuzhet in the Analysis of Narrative*, in «Poetics Today», 1, 3, pp. 27-37.

Doležel, Lubomir

1980 *Truth and Authenticity in Narrative*, in «Poetics Today», 1, 3, pp. 7-25.

Ejchenbaum, Boris M.

1978 *The Theory of the Formal Method*, in *Readings in Russian Poetics*, a cura di L. Matejka e K. Pomarska, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 3-37 [ed. or. *Teoriya "formal"nogo metoda*, in Id., *Literatura: teorija, kritika, polemika*, Priboy, Leningrad 1927, pp. 116-148; tr. it. *La teoria del "metodo formale"*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 31-72].

Ferguson, Suzanne

1979 *The Face in the Mirror: Authorial Presence in the Multiple Vision of Third-Person Impressionist Narrative*, in «Criticism», 21, pp. 230-250.

Genette, Gérard

1980 *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca [ed. or. *Discours du récit*, in Id., *Figures III*, Seuil, Paris 1972; tr. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976].

1988 *Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, Ithaca [ed. or. *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983; tr. it. *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1987].

Glowinski, Michal

1977 *On the First-Person Novel*, in «New Literary History», 9, 1, pp. 104-114.

- Hamburger, Käte  
1968 *Die Logik der Dichtung* [1957], Klett, Stuttgart.
- Hancher, Michael  
1977 *Beyond a Speech-Act Theory of Literary Discourse*, in «Modern Language Notes», 92, 5, pp. 1081-98.
- Harshav (Hrushovski), Benjamin  
1984 *Fictionality and Fields of Reference*, in «Poetics Today», 5, 2, pp. 227-251.
- Hernadi, Paul  
1976 *Clio's Cousins: Historiography as Translation*, in «New Literary History», 7, 2 (*Fiction and Criticism*), pp. 247-257.
- Hutcheon, Linda  
1987 *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, in *On Reference in Literature*, a cura di A. Whiteside e M. Issacharoff, Indiana University Press, Bloomington, pp. 1-13.
- Kayser, Wolfgang  
1958 *Wer erzählt den Roman?*, in *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Francke, Bern pp. 82-101.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine  
1982 *Le Texte littéraire: Non-reference, autoreference, ou reference fictionnelle*, in «Texte», 1, 1, pp. 27-49.
- Kuruda, S.-Y.  
1975 *Reflexions sur les fondements de la théorie de la narration*, in *Langue, discours, société*, a cura di J. Kristeva, J.-C. Milner e N. Ruwel, Seuil, Paris, pp. 260-293.
- Lejeune, Philippe  
1984 *Autobiographie, roman et nom propre*, in «Saggi e Ricerche di Letteratura Francese», 23, pp. 149-193.
- Lintvelt, Jaap  
1981 *Essai de typologie narrative: Le point de vue*, Corti, Paris.
- Martínez-Bonati, Félix  
1980 *The Act of Writing Fiction*, in «New Literary History», 11, 3, pp. 425-434.  
1981 *Fictive Discourse and the Structures of Literature: A Phenomenological Approach*, Cornell University Press, Ithaca [ed. or. *La estructura de la obra literaria*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile 1960].
- McHale, Brian  
1983 *Unspeaking Sentences, Unnatural Acts, Linguistics and Poetics Revisited*, in «Poetics Today», 4, 1, pp. 17-45.  
1987 *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York.
- Miller, J. Hillis  
1968 *The Form of Victorian Fiction*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.

- Mink, Louis O.  
1978 *Narrative Form as a Cognitive Instrument*, in *The Writing of History*, a cura di R.H. Canari e H. Kozicki, University of Wisconsin Press, Madison, pp. 129-149.
- Pavel, Thomas G.  
1985 *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis.  
1986 *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (MA) [tr. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992].
- Prince, Gerald  
1982a *Narrative Analysis and Narratology*, in «New Literary History», 13, 2, pp. 179-88.  
1982b *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Mouton, Berlin-New York-Amsterdam [tr. it. *Narratologia, Pratiche, Parma 1984*].
- Ricœur, Paul  
1980 *Narrative Time*, in «Critical Inquiry», 7, 1, pp. 169-190.  
1984-88 *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago [ed. or. *Temps et récit*, Seuil, Paris 1983-85; tr. it. *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-88].
- Rimmon-Kenan, Shlomith  
1983 *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London.
- Ryan, Marie-Laure  
1981 *The Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction*, in «Poetics», 10, 6, pp. 517-539.  
1984 *Fiction as a Logical, Ontological, and Illocutionary Issue*, in «Style», 18, 2, pp. 121-139.
- Schmidt, Siegfried J.  
1976 *Towards a Pragmatic Interpretation of "Fictionality"*, in *Pragmatics of Language and Literature*, a cura di T. van Dijk, North Holland Publishing, Amsterdam, pp. 161-178.
- Searle, John  
1975 *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», 6, 2, pp. 319-332.
- Smith, Barbara Herrnstein  
1978 *On the Margins of Discourse*, University of Chicago Press, Chicago.  
1980 *Narrative Versions, Narrative Theories*, in «Critical Inquiry», 7, 1, pp. 213-236.
- Stanzel, Franz  
1965 *Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens*, in *Zur Poetik des Romans*, a cura di V. Klotz, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 319-338.  
1971 *Narrative Situations in the Novel*, Indiana University Press, Bloomington-London [ed. or. *Die typische Situationen im Roman*, Braumüller, Wien-Stuttgart 1955].  
1984 *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge [ed. or. *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck-Ruprecht, Göttingen 1979].

Sternberg, Meir

1983 *Mimesis and Motivation: The Two Faces of Fictional Coherence*, in *Literary Criticism and Philosophy*, a cura di J.P. Strelka, Pennsylvania State University Press, University Park, pp. 145-188.

Stierle, Karlheinz

1973 *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*, in *Geschichte-Ereignis und Erzählung*, a cura di R. Koselleck e W.-D. Stempel, Wilhelm Fink, München, pp. 530-534.

Tomasevskiy, Boris

1965 *Thematics*, in *Russian Formalist Criticism. Four Essays*, a cura di L.T. Lemon e M.J. Reis, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 61-95 [ed. or. in Id., *Teorija literatury. Poetika*, Gos. Izdatel'stvo, Moskva-Leningrad 1925].

Turner, Joseph W.

1979 *The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology*, in «Genre», 12, Fall, pp. 333-355.

White, Hayden

1978 *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

1980 *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in «Critical Inquiry», 7, 1, pp. 5-27 [tr. it. *Il valore della narratività nella rappresentazione della realtà*, in Id., *Storia e narrazione*, a cura di D. Carpi, Longo, Ravenna 1999].

1987 *The Content of the Form*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

Wilson, Jonathan

1988 *Counterlives: On Autobiographical Fiction in the 1980s*, in «The Literary Review», 31, 4, pp. 389-402.

Wimmers, Inge Crossmann

1988 *Poetics of Reading: Approaches to the Novel*, Princeton University Press, Princeton.

Yacobi, Tamar

1981 *Fictional Reliability as a Communicative Problem*, in «Poetics Today», 2, 2, pp. 113-126.

1987 *Narrative Structure and Fictional Mediation*, in «Poetics Today», 8, 2, pp. 355-372.