

GLORIA SCARFONE

## **Dialettica della narratologia. Sugli errori, le virtù e le prospettive di una disciplina**

**Abstract:** In questo saggio cerco di riflettere sulle contraddizioni e sulle aporie che contraddistinguono oggi la ricezione di quella disciplina che nel 1969 Tzvetan Todorov chiama per la prima volta «narratologia». Nel primo paragrafo, ripercorro alcune tappe della nascita e del battesimo della disciplina negli anni dello strutturalismo francese, per poi soffermarmi brevemente sul suo destino post-strutturalista (e cioè sulla cosiddetta narratologia «post-classica»). Nel secondo, rifletto sull'errata equivalenza tra narratologia e teoresi, ricostruendo un dibattito che alla fine degli anni Ottanta ha visto scontrarsi due studiosi: Susan S. Lanser e Nilli Diengott. L'ultimo paragrafo – la *pars construens* del saggio – propone un modo storiografico e culturalista di pensare la narratologia, sradicandola definitivamente dalle sue radici strutturaliste senza tuttavia rinunciare a quel rigore e a quello spirito di precisione di cui la disciplina ha bisogno per continuare esistere e a difendere la specificità (e il privilegio) del discorso narrativo.

**Parole chiave:** narratologia, strutturalismo, teoresi, ricezione, prospettive

«The narratologist? Hasn't his moment passed? I mean, ten years ago everybody was into that stuff, actants and functions and mythemes and all that jazz. But now...»

«Only ten years! Does fashion in scholarship 'ave such a short life?»

«It's getting shorter all the time. There are people coming back into fashion who never even knew they were out of it».

David Lodge, *Small World*, 1984<sup>1</sup>1. *Narratologia non è strutturalismo*

Per il David Lodge di *Small World* (un *cult* dell'*academic novel*), la narratologia è una moda che, già nel 1984, è passata da dieci anni. All'incirca a metà degli anni Settanta, cioè, la narratologia avrebbe iniziato a declinare. Ma cosa c'era stato prima?

Nel 1966 la rivista *Communications* pubblicava un numero speciale interamente dedicato all'analisi del racconto: *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit* (no. 8). Tra gli autori del numero figuravano Roland Barthes, Gérard Genette, A. J. Greimas, Claude Bremond, Tzvetan Todorov e Umberto Eco. Ad alcuni dei saggi contenuti in quel numero dobbiamo definizioni e classificazioni che sono diventate la nostra *doxa* dell'analisi narrativa: l'idea che il testo narrativo possa essere letto nei termini di una *sintassi della narrazione* (Barthes)<sup>2</sup>, la proverbiale distinzione tra *storia* e *discorso* (Todorov)<sup>3</sup>, il ripensamento in termini linguistici delle categorie di *mimesi* e *diegesi* (Genette)<sup>4</sup>. A giusto titolo, dunque, il numero di *Communications* del 1966 è stato retrospettivamente considerato il manifesto della narratologia strutturalista<sup>5</sup>.

Retrospettivamente, perché nei fatti la parola *narratologia* a quell'altezza non esisteva ancora (si parlava infatti di *analisi strutturale del racconto*). Il termine viene coniato da Todorov nel 1969, quando in *Grammaire du Décaméron* scrive: «Il nostro sforzo sarà quello di arrivare a una teoria della narrazione [...]. Di conseguenza, più che in quello degli studi letterari, questo lavoro rientra nell'ambito di una scienza che ancora non esiste; chiamiamola NARRATOLOGIA, la scienza della narrazione»<sup>6</sup>. Il battesimo della narratologia comporta almeno due punti fermi: nelle parole di Todorov, la narratologia è *teoria* ed è *scienza*, e per questo ha molto meno a che fare con gli «studi letterari» di quanto potrebbero pensare quei lettori intenti a leggere un libro sul *Decameron* di Boccaccio.

<sup>1</sup> Cito dall'edizione Vintage Books (London) del 2011, p. 134. Il libro è tradotto in italiano per Bompiani con il titolo *Il professore va al congresso*.

<sup>2</sup> R. BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications», 8, 1966, pp. 1-27.

<sup>3</sup> T. TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, «Communications», 8, 1966, pp. 125-151.

<sup>4</sup> G. GENETTE, *Frontières du récit*, «Communications», 8, 1966, pp. 152-163.

<sup>5</sup> G. PRINCE, *Narratology*, in Raman Selden (eds.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. VIII: *From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 110-13: p. 112.

<sup>6</sup> T. TODOROV, *Grammaire du Décaméron*, The Haugue-Paris, Mouton, 1969, p. 10 (trad. mia – di qui in avanti tutte le traduzioni di testi in lingua sono da considerarsi mie; ho mantenuto la lingua originale quando la traduzione mi sembrava meno efficace).

A questo battesimo seguiranno altri capisaldi della disciplina: nel 1972 Genette pubblica *Figure III. Discorso del racconto* (terzo e ultimo volume del progetto iniziato con *Figure* nel 1966) e nel 1973 Bremond dà alle stampe *Logique du récit*. È il momento apicale della «scienza della letteratura» auspicata da Todorov nel manifesto del 1966, una scienza in cui «non viene studiata l'opera, ma le virtualità del discorso letterario che l'hanno resa possibile»<sup>7</sup>. Dopo questo momento, inizia quella fase discendente che è oggetto della satira di Lodge. Nel frattempo, la narratologia è diventata un fenomeno internazionale e in una certa misura potremmo dire che la fase calante della narratologia strutturalista coincide in parte con la sua canonizzazione. Quando studiosi americani come Seymour Chatman e Gerald Prince pubblicavano rispettivamente *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) e *Narratology. The Form and Functioning of Narrative* (1982), in Francia ci si preparava all'uscita del primo volume di uno dei più grandi edifici teorici eretti al contempo contro lo strutturalismo e a favore della narrazione: *Tempo e racconto* di Paul Ricoeur, uscito nel 1983, lo stesso anno in cui Genette dava alle stampe *Nuovo discorso del racconto*, un libro nato per rispondere alle critiche mosse nell'arco di dieci anni a *Figure III*, in una difesa concitata e non poco confusa di un momento grandioso della teoria letteraria volto al tramonto.

Ma perché ripercorrere questa storia? Anzitutto per capire bene cosa significano le parole di Lodge poste in epigrafe: nelle battute dei due accademici, la narratologia coincide precisamente con quella fase di cui ho appena ricostruito le tappe; coincide, cioè, con lo strutturalismo. Questa coincidenza non è una trovata di *Small World*, ma, al contrario, è depositata nel comune sentire di molti ancora oggi. Nell'ultimo anno, mentre mi occupavo della traduzione di *Transparent Minds* di Dorrit Cohn, ne ho avuto conferma; molto spesso, quando mi veniva posta la classica domanda “a cosa stai lavorando?”, la reazione alla mia risposta suonava più o meno così: “ah sì, Cohn, la strutturalista”. Alcune volte, in questa risposta risuonava anche un implicito senso di scetticismo nei confronti di un'operazione ingiustamente giudicata di retroguardia – se dovessi dare voce a questo implicito dissenso, lo riassumerei così: “che senso ha tornare allo strutturalismo oggi?”.

Altre volte (poche) parlando di Cohn, mi sono resa conto che qualcuno la considerava un esempio della cosiddetta «narratologia post-classica», mettendola quindi nella stessa categoria di studiosi come David Herman, Monika Fludernik e Marie-Laure Ryan, che però appartengono tutti alla generazione successiva.

---

<sup>7</sup> TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, cit., p. 125.

Il punto è che Cohn non è riconducibile né all'una né all'altra corrente: *non* è una strutturalista, perché la logica con cui guarda ai testi narrativi è inversa a quella di Todorov, Barthes e Genette<sup>8</sup>, sebbene si confronti con loro e sebbene scriva esattamente negli stessi anni (*Transparent Minds* è del 1978 ma rielabora alcuni saggi usciti almeno a partire dal 1966); eppure, *non* è nemmeno riconducibile alla narratologia post-classica, e non solo perché sarebbe un anacronismo dato che di narratologia post-classica si inizia a parlare solo a partire dalla fine degli anni Novanta, ma perché non ne condivide alcune delle premesse fondamentali (per esempio, l'interdisciplinarietà).

L'opposizione tra narratologia classica e post-classica è discussa per la prima volta in modo chiaro nel 1997 da David Herman<sup>9</sup>, che distingue la fase strutturalista (classica) dalle nuove tendenze dell'analisi narrativa che si sono sviluppate dopo il suo declino, tra anni Ottanta e Novanta. La narratologia classica guarda alla linguistica, si pone gli obiettivi di una scienza e si fonda su un testualismo che esclude ogni eteronomia. La narratologia post-classica rifiuta lo scientismo, è marcatamente inter- e transdisciplinare e, soprattutto, non fa capo a un progetto condiviso, perché non è che la nomina di diverse correnti critiche (narratologia marxista, femminista, cognitiva, postcoloniale, psiconarratologia e molte altre<sup>10</sup>). Herman, due anni dopo, preferisce infatti parlare non di narratologia ma di *narratologie*, precisando che il termine è usato «in modo molto ampio, al punto da renderlo più o meno intercambiabile con quello di *studi narrativi*. Questo uso generale riflette verosimilmente l'evoluzione della narratologia stessa [...]. Non designando più solo un sottoinsieme della teoria letteraria strutturalista, la *narratologia* può ora essere usata per riferirsi a qualsiasi approccio ragionato allo studio del discorso organizzato narrativamente, sia esso letterario, storiografico, conversazionale, filmico o altro»<sup>11</sup>.

Il rischio implicito in questo gesto è evidente: dissolvendosi nell'idea generale e pluralista di «studi narrativi», variamente applicati e applicabili ai testi letterari e a ogni altro medium che si serva delle risorse del racconto, la narratologia è destinata a

---

<sup>8</sup> Ho spiegato nel dettaglio il perché nel primo paragrafo della *Postfazione* alla mia traduzione (*Menti trasparenti*, in corso di stampa per Carocci).

<sup>9</sup> D. HERMAN, *Scripts, Sequences, and Stories: Elements of a Postclassical Narratology*, «PMLA», 112/5, 1997, pp. 1046-1059. Un'utile sintesi di questa distinzione e della sua storia si trova in G. PRINCE, *Classical and/or Postclassical Narratology*, «L'Esprit Créateur», 48/2, 2008, pp. 115-123.

<sup>10</sup> Per una panoramica esaustiva di tutti questi approcci, cfr. A. NÜNNING, *Narratologie ou narratologies? Un état des lieux des développements récents : Propositions pour de futurs usages du terme*, in J. PIER, F. BERTHELOT (éds.), *Narratologies contemporaines, approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010, pp. 15-44.

<sup>11</sup> D. HERMAN, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999, p. 27.

perdere statuto, identità e prestigio. È quello che è successo: non solo oggi la narratologia sconta la mancanza di una chiara identità istituzionale – non dando nome a un settore disciplinare né, se non in casi eccezionali, a insegnamenti curriculari –<sup>12</sup>, ma rischia di essere percepita come una disciplina di retroguardia rispetto all’universo degli *studies*. Questo è particolarmente valido per l’Italia, dove la gran parte dei testi della narratologia post-classica non sono noti né tradotti e dove, di conseguenza, l’equazione narratologia=strutturalismo non è mai stata davvero smantellata.

Il mio punto è proprio questo: è necessario rompere l’equazione non solo e non tanto perché la storia della narratologia è andata avanti, ma perché si tratta di un’equazione nociva e falsificante. La teoria della narrazione esiste infatti da ben prima che Todorov le desse un nome consacrandone l’esistenza e la fortuna negli anni Settanta. Nel mondo occidentale, l’archetipo della teoria della narrazione è la *Poetica* di Aristotele, non casualmente l’opera-feticcio della narratologia strutturalista<sup>13</sup>. Ma non è necessario andare tanto indietro: non sono forse saggi di narratologia libri – tutti scritti prima del battesimo della disciplina – come *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) di Franz Karl Stanzel, *The Rhetoric of Fiction* (1961) di Wayne Booth o *The Nature of Narrative* (1966) di Robert Scholes e Robert Kellogg<sup>14</sup>? Questi testi non hanno niente a che fare con lo strutturalismo, eppure sono diventati negli anni parte integrante di un vocabolario diffuso dell’analisi narrativa (la distinzione autoriale/figurale di Stanzel, le categorie di autore/lettore implicito e di narratore inattendibile di Booth, l’opposizione tra soliloquio e monologo interiore di Scholes e Kellogg) che si è fecondamente fuso con quello strutturalista.

Il termine narratologia, insomma, non è qualcosa di cui dobbiamo sbarazzarci, pensandolo come un semplice analogo dell’idea più generica di studi narrativi, perché nel concetto di “logica” della narrazione è iscritto uno spirito di precisione che non va confuso con lo scientismo e perché, soprattutto, questo concetto comporta l’idea

---

<sup>12</sup> Su questo problema riflette R. BARONI, *L’empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses*, «Questions de communication», 30, 2016, pp. 219-238.

<sup>13</sup> Ne ho parlato in *Anatomia del personaggio romanzesco. Storia, forme e teorie di una categoria letteraria*, Roma, Carocci, 2024 (soprattutto alle pp. 45-46, 86-102), discutendo le deformazioni prospettiche con cui autori come Barthes, Genette e Chatman si sono appropriati della *Poetica*. Un momento importante di questa appropriazione è l’uscita nel 1980 per Seuil dell’edizione francese della *Poetica* curata da Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, esito di un lungo dialogo dei due filologi con Todorov e Genette iniziato nel 1972. Tra le innovazioni più importanti della *Poétique* di Seuil, la scelta di tradurre *mimesis* non più con il termine «imitazione», ma con «rappresentazione», sancendo l’autonomia referenziale del *mythos*; cfr. su questo A. SORCI, *La Condition narrative. La fable de l’aristotélisme*, Paris, Garnier, 2023, pp. 35-39.

<sup>14</sup> Tra l’altro, mentre l’opera di Stanzel è poco nota e per lo più non tradotta in Italia, i saggi di Booth e Scholes e Kellogg sono stati fondamentali per la generazione italiana che ha studiato tra anni Settanta e Novanta.

che il discorso narrativo abbia una *sua* specificità in grado di distinguerlo da ogni altro tipo di discorso. Tutto ciò, a patto di sradicare il termine dalle sue radici (solo nominalmente) strutturaliste, usandolo con quella libertà anacronistica che ci porta a vedere in Aristotele il primo narratologo. Altrimenti, saremmo costretti a dare ragione a Lodge: *the moment of narratology has passed*.

## 2. Narratologia non è teoresi

L'identità tra narratologia e strutturalismo va rifiutata non solo perché storiograficamente falsificante, ma perché da questa separazione dipende il destino della narratologia stessa. Gli assunti dello strutturalismo francese sono infatti ormai concordatamente e giustamente improponibili (letterarietà verificabile, scienza della narrazione, autonomia dell'opera, chiusura referenziale, morte dell'autore, personaggio=funzione testuale) e la presunta identità rischierebbe di far cadere nell'oblio anche la narratologia (in parole più semplici, rischieremmo di buttare il bambino con l'acqua sporca).

C'è poi una seconda analogia da rifiutare: quella tra narratologia e teoresi. Nel dibattito critico (e credo anche nel comune sentire di molti) è diffusa l'idea che la narratologia sia una disciplina astratta, speculativa, meramente teorica. La tendenza è quella di distinguere la narratologia come disciplina a sé dalle sue "applicazioni" ai testi letterari. Anche in questo caso, siamo di fronte a un portato dello strutturalismo. Quando Todorov si pone l'obiettivo di «studiare la "letterarietà" e non la letteratura», «non l'opera, ma le virtualità del discorso letterario che l'hanno resa possibile»<sup>15</sup>, sta proponendo un modello di analisi in cui la particolarità del testo deve essere trascesa in nome dell'astrazione («le virtualità» appunto). La gran parte dei contributi pubblicati su riviste come *Communications* e *Poétique* (due delle principali riviste dello strutturalismo) sono scritti teorici in cui le opere, se ci sono, vengono del tutto decentrate. Bisognerebbe interrogarsi su quanto sia paradossale il fatto che molti rimpiangano questo momento della storia della critica proprio in nome della presunta attenzione che avrebbe dato al testo. Ma ora mi importa di più insistere sulla problematicità implicita nel binomio narratologia-teoresi per capire meglio cosa comporterebbe accettarlo.

In un saggio del 2010, Ansar Nünning sostiene che è «auspicabile distinguere chiaramente la narratologia in quanto particolare tipo di teoria narrativa dall'analisi e

---

<sup>15</sup> TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*, cit., p. 125.

l'interpretazione delle narrazioni», perché «la narratologia non deve essere confusa con le sue applicazioni»<sup>16</sup>. La posizione di Nünning è diffusa, anche se moderata rispetto ad altre che si fondano sullo stesso principio di separazione tra teoria e prassi – che è, ancora una volta, un riflesso della vecchia distinzione strutturalista tra *langue* e *parole*. Per comprendere appieno il significato e le conseguenze di questa posizione è utile rievocare un dibattito che, alla fine degli anni Ottanta, ha visto scontrarsi due studiose: Susan S. Lanser e Nilli Diengott.

Nel 1986, sulla rivista *Style*, Lanser pubblica un saggio intitolato *Toward a Feminist Narratology*, in cui propone un modello integrato di narratologia capace di mettere in dialogo la disciplina con il pensiero e lo sguardo femminista, nel tentativo di fondere dialetticamente due campi del sapere a torto percepiti come incompatibili:

La narratologia ha avuto uno scarso impatto sulle ricerche femministe e le intuizioni femministe sulla narrazione sono state analogamente trascurate dalla narratologia. Il titolo di questo saggio può quindi sembrare sorprendente, come se stessi cercando di forzare l'intersezione di due linee tracciate su piani diversi: l'una scientifica, descrittiva e non ideologica, l'altra impressionistica, valutativa e politica (una falsa opposizione che spero la mia epigrafe iniziale aiuti a dissolvere)<sup>17</sup>.

Citando in epigrafe un passo in cui Terry Eagleton smaschera come ipocrita la presunta neutralità di ogni gesto critico («in qualsiasi studio accademico, scegliamo gli oggetti e i metodi che riteniamo più importanti, e la nostra valutazione della loro importanza è governata da interessi profondamente radicati nelle nostre forme pratiche di vita sociale»)<sup>18</sup>, Lanser fa del rifiuto della falsa opposizione tra teoresi e prassi l'assunto principale del suo saggio. Se «ciò che scegliamo e rifiutiamo a livello teorico dipende da ciò che stiamo cercando di fare a livello pratico» (è sempre Eagleton), ha davvero senso credere che la narratologia sia a-ideologica, descrittiva e, quindi, “scientifica”? Quale pretesa di neutralità può avere, per esempio, una disciplina che ha fondato i propri studi canonici sull'analisi di un corpus integralmente maschile, senza mai nemmeno interrogarsi sull'eventuale androcentrismo dei modelli astratti che ne derivavano – e quindi sulla loro falsa universalità? «The masculine text stands for the universal text»<sup>19</sup>. Le precomprensioni che hanno guidato le principali

---

<sup>16</sup> NÜNNING, *Narratologie ou narratologies?*, cit., p. 31.

<sup>17</sup> S. S. LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, «Style», 20/3, 1986, pp. 341-363: p. 341.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Il passo si trova in T. EAGLETON, *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, p. 184.

<sup>19</sup> LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, cit., p. 343.

intuizioni della narratologia – logica binaria, decontestualizzazione, sradicamento delle opere dai loro contesti di produzione – possono dirsi neutrali? Perché la morfologia di Propp non funziona quasi mai applicata all’analisi di testi a firma di donna? Sono alcuni degli interrogativi che Lanser si pone mentre discute l’idea di un modello di narratologia capace di leggere le pratiche narrative in relazione ai meccanismi della produzione letteraria e all’ideologia sociale, nella convinzione che non si possano disancorare le pratiche narrative dai contesti che le producono, contesti che sono simultaneamente linguistici, letterari, storici, biografici, sociali e politici.

Lanser dà poi concretezza alla sua proposta attraverso l’analisi di un testo per il quale le categorie della narratologia classica sembrerebbero inutili: una lettera anonima pubblicata su una rivista letteraria (*Altkinson’s Casket*) nel 1832. Di questo scritto le categorie di Genette ci direbbero semplicemente che si tratta di una narrazione omodiegetica, depotenziando così una stratificazione testuale complessa, in cui, pur nell’uniformità di superficie del dettato diegetico (da un punto di vista tecnico, narratologicamente è una sola voce a parlare), si sovrappongono in realtà almeno tre toni diversi. Sono questi toni, con le loro sfumature, a rendere interessante lo scritto. Non solo, a loro volta questi toni cambiano alla luce della contestualizzazione del testo: decidere se sia o meno apocrifo, se sia scritto da un uomo o una donna, se gli apparati paratestuali che lo presentano siano parte integrante di un gioco autoriale o se siano un’aggiunta ex post dell’editore, cambia significativamente l’interpretazione della lettera. Nella misura in cui questi interrogativi determinano il significato stesso della narrazione, sono interrogativi che la narratologia deve porsi.

In fin dei conti, Lanser sta proponendo, in modo intelligente e con un esempio efficace, un’ermeneutica del testo in cui si incontrano narratologia, contestualizzazione e retorica, ricordandoci che la complessità retorica della lettera e le circostanze che l’hanno generata determinano il suo significato narrativo. Una proposta di puro buon senso critico, peraltro ancora nemmeno troppo marcatamente femminista, come lo sarà in seguito nel bellissimo libro *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice* (1992), punto apicale della sua proposta critica, in cui Lanser rilegge in una prospettiva ormai dichiaratamente bourdieusiana alcuni romanzi delle più grandi scrittrici del canone occidentale (Austen, Eliot, Woolf, C. Brontë). Tanto più, dunque, l’acredine con cui Nilli Diengott contesta *Toward a Feminist Narratology* appare sorprendente.

La sua risposta, pubblicata nel 1988 sempre sulla rivista *Style*, si fonda su una distinzione radicale tra teoresi e interpretazione: «La narratologia è un'attività teorica», «determinare il significato in narrativa è l'obiettivo dell'interpretazione, non dell'attività teorica»<sup>20</sup>. Per Diengott, l'analisi di Lanser «si basa su una confusione dell'attività teoretica con altri campi dello studio della letteratura, come l'interpretazione, lo storicismo e la critica»<sup>21</sup>. Ma cosa sarebbe, esattamente, l'attività teoretica senza l'interpretazione, lo storicismo e la critica? Come si fa a credere davvero nella separazione di questi campi, là dove ogni teoria si costruisce a partire da un corpus che è, anzitutto, scelto da uno sguardo non neutro e che, in seconda battuta, determina le astrazioni della teoria stessa? Il punto è proprio che Diengott è totalmente vittima di questa falsa pretesa di neutralità quando sostiene che «per l'attività teoretica, la questione del canone non è mai un problema»; «l'attività teoretica è indifferente alla singola opera e si concentra solo su questioni strutturali che riguardano il sistema»<sup>22</sup>.

Nel finale, la sua argomentazione è compendiata così: «Lanser è ovviamente interessata all'interpretazione, ma la narratologia è un'operazione completamente diversa»<sup>23</sup>.

### 3. *Narratologia è storia, cultura, interpretazione*

Per mostrare l'improponibilità di questa posizione ho volutamente scelto un esempio radicale; le affermazioni di Diengott si fondano su un'ingenuità epistemologica che non credo poi così diffusa e che però serpeggia in minore nelle parole di chi – come anche il più misurato Nünning – tende a distinguere in modo troppo netto la teoria dall'analisi testuale, la narratologia dalle sue applicazioni. Concepire la teoria narratologica semplicemente come qualcosa che si “applica” ai testi significa infatti dimenticare che ogni sistema teorico ha una sua genesi, una sua storia e un suo radicamento culturale, non comprendendo che queste origini ne annullano la neutralità e ne determinano il ruolo nell'interpretazione, influenzandone gli esiti. Significa, cioè, spezzare le fondamenta del circolo ermeneutico.

Faccio un esempio semplice a partire, ancora una volta, da uno dei modelli teorici che ritengo più validi e conosco meglio: *Transparent Minds*. Le categorie

---

<sup>20</sup> N. DIENGOTT, *Narratology and Feminism*, «Style», 22/1, 1988, pp. 42-51: pp. 45-46.

<sup>21</sup> Ivi, p. 46.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 46 e 48.

<sup>23</sup> Ivi, p. 49.

principali elaborate da Cohn sono psiconarrazione, monologo (interiore) citato, monologo (interiore) narrato, autonarrazione e monologo (interiore) autonomo<sup>24</sup>. Prima di “applicare” queste categorie nell’analisi testuale, sarebbe importante porsi almeno due problemi: su quali basi epistemologiche e culturali sono formulate? A partire da quale corpus? Anzitutto, la storia di queste categorie è guardata in diacronia, secondo un modello morfologico di matrice goethiana – con probabilità mediate da Stanzel – che Cohn difficilmente avrebbe potuto elaborare se non fosse per le sue origini austriache (il radicamento culturale della teoria) e che è molto diverso dalla morfologia statica dello strutturalismo francese (la diversità dei modelli teorici che consegue a quel radicamento)<sup>25</sup>. In secondo luogo, le categorie individuate a partire da quel modello sono a loro volta influenzate dal corpus di testi che Cohn analizza: i più grandi romanzi del realismo e del modernismo occidentale, scritti nell’arco cronologico che va dal 1850 al 1950. È per questo che le categorie di psiconarrazione e monologo interiore presuppongono due concetti – psiche e interiorità – che all’interno di quel corpus sono *doxa*, ma che non esistono prima di una certa data<sup>26</sup> (e vale lo stesso per il concetto di *mind* del titolo, impensabile prima dell’empirismo lockiano).

Questo significa che è giusto o possibile servirsi delle categorie di Cohn solo nel caso di opere scritte nello stesso periodo storico da lei analizzato? Non proprio: significa essere consapevoli, mentre lo facciamo, dell’anacronismo su cui si basa la nostra operazione e dare voce a questo anacronismo dispiegandone le potenzialità ermeneutiche, come per esempio fanno Scholes e Kellogg quando ci dicono che

---

<sup>24</sup> Le tre categorie del monologo sono per lo più conosciute senza l’aggettivo «interiore», che nel saggio viene tendenzialmente omissa per un motivo che Cohn spiega nell’introduzione: «Per quanto riguarda l’espressione “monologo interiore”, dal momento che nella narrativa moderna è generalmente postulata l’interiorità (il silenzio) di questo discorso rivolto a sé stessi, l’aggettivo “interiore” è un modificatore quasi ridondante e, da un punto di vista strettamente logico, dovrebbe essere sostituito con “citato”. Ma l’espressione “monologo interiore” è così fortemente radicata (e ha una storia così lunga e variegata nella tradizione moderna) che si perderebbe di più di quanto si guadagnerebbe sbarazzandosene completamente. Userò quindi l’espressione combinata “monologo interiore citato”, riservandomi la possibilità di eliminare il secondo aggettivo a piacere e il primo ogni volta che il contesto lo permette» (D. COHN, *Menti trasparenti*, traduzione in corso di stampa).

<sup>25</sup> Ne ho parlato nel dettaglio nel secondo paragrafo della *Postfazione a Menti trasparenti*, in corso di stampa.

<sup>26</sup> Nel mondo greco, per esempio, ψυχή (soffio, anima, respiro vitale) designa la forza vitale presente in noi, quella che alla morte abbandona il corpo; più che la sede dei pensieri e dei sentimenti è un principio vitale che trascende l’individuo (Cfr. R. BROXTON, *Le origini del pensiero europeo: intorno al corpo, la mente, l’anima, il mondo, il tempo, il destino* [1951], Milano, Adelphi, 2006). Analogamente, l’opposizione “interiore/esteriore” è una funzione di una modalità di (auto)interpretazione storicamente limitata dell’Occidente moderno, ma non è scontata per esempio in altri momenti storici o in altre tradizioni – basti pensare allo sciamanesimo o alle varie forme di pensiero magico, dove il confine dentro-fuori non esiste (C. TAYLOR, *Radici dell’io. La costruzione dell’identità moderna* [1989], Milano, Feltrinelli, 1993).

possiamo retrospettivamente vedere nel lungo soliloquio di Medea delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio uno dei primi esempi di monologo interiore<sup>27</sup>. Facendolo, non dobbiamo dimenticare che il concetto di interiorità come lo intendiamo noi non esiste per l'autore delle *Argonautiche*, perché è proprio a partire da questa consapevolezza che potremmo più facilmente comprendere perché Medea pensa servendosi di una grammatica e di uno stile altisonanti che la rendono completamente diversa da Anna Karenina o da Molly Bloom<sup>28</sup>. Solo così l'edificio teorico di *Transparent Minds* potrà dispiegare il suo valore transtorico, permettendoci per esempio di individuare in un brano delle prime pagine dell'*Iliade* (vv. 188-192), in cui il narratore descrive lo stato d'animo di Achille mentre è combattuto tra il desiderio di uccidere Agamennone e la volontà di frenare la sua ira, il più antico esempio di psiconarrazione della cultura occidentale. Senza queste consapevolezze, l'anacronismo resterebbe tale.

Proseguo con gli esempi. Ho appena detto che lo stato d'animo di Achille è descritto dal «narratore». Dal narratore o da Omero? Ha senso usare la distinzione tra autore e narratore per l'*Iliade*? Lo ha, sì, retrospettivamente, ma è importante non dimenticare che questa distinzione non era pertinente per l'orizzonte d'attesa dell'epoca (Aristotele nella *Poetica* dice che «Omero introduce i personaggi», non il narratore), così come non esisteva per i lettori dei romanzi di Balzac, al punto che, quando a metà Ottocento l'editore Plon pubblica una raccolta di 191 aforismi intitolata *Maximes et pensées de H. de Balzac*, molte di quelle massime e di quei pensieri sono tratte dai suoi romanzi, dalle parole dei suoi narratori<sup>29</sup>.

Nel 2017, dopo la pubblicazione di *Brucciare tutto* di Walter Siti, romanzo incentrato sulla storia di un prete pedofilo (don Leo), era nata una vivace polemica, le cui posizioni sono esemplificate dalle reazioni opposte di Michela Marzano ed Emanuele Trevi. Per la prima, il libro è improponibile e inaccettabile, perché «è troppo comodo, per uno scrittore, utilizzare la narrazione e nascondersi dietro la licenza del

---

<sup>27</sup> R. SHOLES, R. KELLOGG, *La natura della narrativa* [1966], Milano, il Mulino, 1970, p. 229 e ss.

<sup>28</sup> È a questo che implicitamente fa riferimento Cohn nel brano che ho riportato nella nota 24, quando afferma che «l'interiorità (il silenzio) del discorso rivolto a sé stessi» «è generalmente postulata» «nella narrativa moderna», ma non in quella precedente.

<sup>29</sup> Ne discute in modo illuminante S. BALLERIO in *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013: «né Balzac né i lettori del primo Ottocento pensavano a un narratore distinto dall'autore, se non per i casi in cui la narrazione era affidata a un personaggio. [...] la domanda rispetto alla quale interroghiamo il romanzo di Balzac – chi racconta di papà Goriot? – è formulata a partire da una distinzione teorica tra autore e narratore che appartiene in prima battuta al nostro orizzonte intellettuale. [...] negli orizzonti di Balzac e dei suoi contemporanei non si vede alcun narratore distinto dall'autore, se non quando a narrare è un personaggio. A raccontare di papà Goriot, secondo l'autore e i lettori suoi contemporanei, è proprio lui: l'autore, Honoré de Balzac» (ivi pp. 25-29).

creare»<sup>30</sup>. Per il secondo, scandalizzarsi per le azioni, i sentimenti e le parole di don Leo è semplicemente insensato:

*Bruciare tutto* fin dal suo primo apparire in vetrina si porta dietro un'aura di scandalo. Voglio solo notare che Siti, come ogni scrittore degno di questo nome, presuppone dei lettori in grado di compiere un'operazione elementare, da cui discende tutta la narrativa moderna: distinguere il punto di vista dell'autore da quello del personaggio. È un «fondamentale» che, se ben ricordo, si insegna anche scuola, e che ci impedisce di ritenere sensatamente che Nabokov facesse sesso con le figlie minorenni delle sue padrone di casa o che Dostoevskij, mettiamo, predicasse l'infanticidio<sup>31</sup>.

La difesa di Trevi – che oppone alla posizione di eteronomia estetica di Marzano una posizione di autonomia estetica – si fonda sulla convinzione di cosa dovrebbe saper fare ogni buon lettore moderno: «distinguere il punto di vista dell'autore da quello del personaggio», operazione «elementare» che oggi «si insegna anche a scuola». Per Trevi, se Siti non la pensa come don Leo, non c'è spazio per lo scandalo. Certo, saper distinguere l'autore dal suo personaggio è un'operazione per noi fondamentale, tanto quanto lo è distinguere narratore e autore. Eppure, di fronte allo scandalo che questo libro ha suscitato, ci si potrebbe chiedere: siamo sicuri che per noi oggi quella distinzione sia ancora valida, per lo meno nella sua versione radicale ereditata dallo strutturalismo degli anni Settanta, quando per esempio non era ancora noto un fenomeno oggi pandemico come l'*autofiction*, che si fonda esattamente sulla sovrapposizione confusiva di autore, narratore e personaggio? O ancora: non è possibile che l'opera di Siti, per le particolari scelte stilistiche messe in gioco e per i dispositivi retorici di cui si serve, sia riuscita a straniare le attese dei propri lettori, rendendo le categorie insegnate a scuola insufficienti di fronte alla sua operazione? D'altronde, non è forse esattamente quello che centosessant'anni prima era successo con *Madame Bovary*?

Nel 1857 il pubblico ministero Ernest Pinard portava a processo Flaubert non perché avesse scritto un romanzo incentrato sul tema dell'adulterio, ma perché in quel romanzo non c'era «un'idea, una riga in virtù della quale l'adulterio fosse condannato»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> M. MARZANO, *La pedofilia come salvezza: il romanzo inaccettabile di Walter Siti*, «la Repubblica», 13 aprile 2017.

<sup>31</sup> E. TREVI, *Walter Siti e i segreti di un prete. La tentazione inquina la vita*, in «Corriere della Sera», 13 aprile 2017. Una posizione dialettica rispetto a quelle di Marzano e Trevi è stata argomentata da R. DONNARUMMA in *Walter Siti, immoralista*, «allegoria», XXXI/80, pp. 53-94.

<sup>32</sup> E. PINARD, *Réquisitoire*, in Gustave Flaubert, *Oeuvres*, I, eds. A. Thibaudet, R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1951, pp. 615-633: p. 632.

Oggi noi sappiamo bene in cosa consiste quell'assenza e siamo anche in grado di darle un nome, ma per i lettori dell'epoca, di cui Pinard si faceva portavoce, non era così. «La nuova forma letteraria, che costringeva il pubblico di Flaubert all'inusuale percezione di una “logora trama”, era il principio della narrazione impersonale (o senza coinvolgimento) in unione con il messo artistico del cosiddetto “discorso vissuto” [*erlebte Rede*], padroneggiato da Flaubert con maestria e consequenzialità prospettica»<sup>33</sup>. Abituati al narratore giudicante di Balzac e abituati, per di più, a identificare la voce del narratore con quella dell'autore, i lettori di *Madame Bovary* si trovavano completamente spiazzati di fronte a quel silenzio autoriale che, proprio a partire da qui, prenderà proverbialmente il nome di impersonalità flaubertiana. Allo stesso modo, non potevano capire né apprezzare (al punto da preferire a *Madame Bovary* il poi dimenticato *Fanny* di Feydeau) uno dei correlativi essenziali dell'impersonalità, e cioè il dispositivo del discorso indiretto libero<sup>34</sup>. Come mostra Jauss, infatti, sono proprio i passi di discorso indiretto libero a essere incriminati con più ferocia da Pinard: là dove noi oggi scorgiamo una dialettica di voci in cui le parole di Emma si fondono con quelle del narratore senza che quest'ultimo se ne faccia moralmente carico, Pinard vedeva il giudizio obiettivo (e repressibile) dell'autore-narratore<sup>35</sup>, e l'avvocato di Flaubert, Antoine Sénard, arrancava nella difesa, proprio perché «non poteva chiamare per nome un artificio all'epoca non ancora riconosciuto»<sup>36</sup>.

Tutto questo ci mostra, in primis, che molte categorie narratologiche nascono proprio dall'analisi e dall'interpretazione di singole opere (vale per l'impersonalità di Flaubert, così come per il flusso di coscienza di Joyce); in secondo luogo, ci dice che il contesto di ricezione svolge un ruolo fondamentale nella percezione di un'opera e dei suoi dispositivi narratologici. Dunque, di fronte al fatto che oggi per alcuni *Bruciare tutto* è un libro immorale, potremmo chiederci se il nostro orizzonte d'attesa sia ancora

---

<sup>33</sup> H. R. JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione* [1967], Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 221.

<sup>34</sup> Sempre per insistere sulla falsa neutralità dei sistemi teorici, faccio notare a margine che chiamare questo dispositivo *discorso indiretto libero*, *discorso rivissuto* (*erlebte Rede*) o, come per esempio fa Cohn, *monologo narrato* (Narrated Monologue) non è a sua volta un gesto privo di significato, ma implica una precisa concezione del dispositivo in questione, da cui dipende anche l'esito del nostro atto ermeneutico. In questo caso, cedo semplicemente all'uso più comune in italiano a favore di una maggiore comprensione di chi legge.

<sup>35</sup> Ecco uno dei passi riportati da Jauss (in corsivo l'indiretto libero): «Vedendosi nello specchio, si stupì del suo viso. Mai aveva avuto gli occhi così grandi, così neri e profondi. Qualcosa d'inafferrabile, diffuso sulla sua persona, la trasfigurava. Si ripeteva: “Ho un amante! un amante!”, deliziandosi a questo pensiero come a quello di una nuova pubertà sopravvenuta. *Avrebbe finalmente posseduto quelle gioie dell'amore, quella febbre di felicità di cui aveva disperato. Entrava in qualche cosa di meraviglioso, dove tutto sarebbe stato passione, estasi, delirio*» (JAUSS, *Storia della letteratura come provocazione*, cit., p. 221).

<sup>36</sup> Ivi, p. 222.

quello che presuppone la *doxa* dell'autonomia estetica, e giudicare anche a partire da questa domanda la pertinenza delle griglie narratologiche ereditate dal Novecento.

Per concludere, ogni sistema teorico non è mai indipendente dal corpus di opere a partire dal quale viene elaborato ed è sempre radicato in un contesto culturale che ne determina le coordinate. Possiamo facilmente usare i concetti di «polifonia», «pluridiscorsività» o «parola bivoca» senza sapere che la teoria del dialogismo di Bachtin è legata a doppio filo alle ragioni etiche e politiche che lo spingono a elaborare un'estetica antidogmatica alternativa a quella normativa del realismo socialista e che la sua scelta di studiare autori come Dostoevskij dipende da questo. Ma è un limite che ridurrebbe di molto la profondità della nostra analisi, perché gli esiti ermeneutici della narratologia dipendono anche da questi elementi. Di qui deriva la necessità di ripensare tanto l'idea schematica dell'«applicazione» della narratologia ai testi, quanto la separazione tra teoria e interpretazione da cui si origina. Anche se Genette fa di tutto per non ricordarcelo espungendo *La Recherche* di Proust dal titolo e dal sottotitolo di *Figure III*, non possiamo ignorare che il saggio di narratologia più influente del Novecento è legato a doppio filo all'interpretazione di un'opera letteraria e che la grande fortuna della sua terminologia dipende dalla capacità di riadattare un modello di analisi testuale dalla storia millenaria – la retorica – di cui rielaborava o riproponeva i termini (ellissi, parallelismi, analessi, ecc.)<sup>37</sup>.

La narratologia non è né una scienza del racconto, come voleva Todorov, né una cassetta degli attrezzi per l'analisi testuale, come a molti farebbe comodo pensare. La narratologia, come la retorica, è una disciplina antica e complessa, che ci interroga su come nei secoli abbiamo configurato e dato senso alla nostra esperienza umana. È solo pensandola in questi termini, comprendendo che narratologia non significa scienza o teoresi ma storia, cultura e interpretazione, che questa disciplina potrà sopravvivere alla breve vita delle mode accademiche e ai loro eterni ritorni.

---

<sup>37</sup> Tra l'altro, la somiglianza con il lessico e con le strutture di pensiero della retorica è per Irene de Jong una delle principali ragioni che spiegano il successo della narratologia nell'ambito degli studi classici. Cfr. I. J. F. DE JONG, *I classici e la narratologi. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, edizione italiana a cura di A. Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2014, p. 31.