

Riconcettualizzare la Narratologia. Argomenti per un approccio funzionalista e costruttivista alla narrazione¹

Meir Sternberg
Tel Aviv University

Traduzione di Silvia Guslandi

Abstract

Questa lunga conversazione con Meir Sternberg si concentra su alcuni concetti chiave della teoria della narrazione. Una particolare attenzione è dedicata, nella prima parte, all'evoluzione storica degli studi sulla narrazione, oltre che alle differenze teoriche tra i vari paradigmi, da Aristotele, passando per lo strutturalismo francese, fino al giorno d'oggi; nella seconda parte, Sternberg si concentra sulla spiegazione del proprio modello costruttivista e anti-mimetico e sulla sua differenza rispetto ad altri approcci agli studi di narrazione. Opponendo due argomentazioni fondamentali a quelli che chiama «approcci oggettivisti», egli dimostra la validità e il valore teorico di alcune delle sue proposte più suggestive, quali il Principio di Proteo e gli universali della narrazione. Grazie al suo potere chiarificatore l'intervista costituisce una semplice introduzione all'approccio retorico-funzionale di Sternberg e uno scorcio alla politica editoriale della rivista «Poetics Today».

Parole chiave

Teoria della narrazione, funzionalismo, Narratologia, principio di Proteo, costruttivismo

Contacts

fr.passa@gmail.com
f.pianzola@gmail.com

1. Narratologia «classica» e «postclassica»: c'è qualche differenza tra i due movimenti?

Non c'è alcuna differenza. Non esiste, perché quando si parla di narratologia «classica» e «postclassica» si danno per scontati dei presupposti che sono semplicemente falsi. Per prima cosa, si assume che all'origine ci sia stata una narratologia – quella «classica» – e poi che ne sia derivato un avanzamento, un qualche movimento verso un'altra narratologia che era post-classica. Quando la gente parla di narratologia classica, quello che intende in realtà è lo strutturalismo francese, e le sue influenze soprattutto americane, i suoi seguaci in America. Ma il punto è che, contemporaneamente alla nascita dello strutturalismo – cioè a fine anni '60 – vi erano altre direzioni e altri movimenti rispetto a quelli americani, in varie parti del mondo, e in diverse discipline. Una direzione, per esempio, era quella – citata in questa conferenza di Friburgo – inaugurata da William Labov e Jo-

¹ Le considerazioni dell'Autore sono state elaborate a partire dalle domande di Federico Pianzola e Franco Passalacqua, segnalate attraverso l'acronimo [F.P.-F.P.].

shua Waletzky. Essi erano socio-linguisti e compirono delle ricerche molto interessanti a Harlem, tentando di studiare il linguaggio della gente e i loro modi di raccontare storie lì. È significativo che il loro primo articolo sia stato pubblicato nel 1967,² che è quasi la stessa data del celebre numero di «Communications»³ che annunciava l'arrivo dello strutturalismo francese.

C'erano anche vari altri approcci (linguistici, *New Critical*, Neo-Aristotelici, Jamesiani), che affrontavano varie tipologie di discorsi, spesso con in testa le narrazioni. E, cosa forse più importante, c'era la scuola di Tel Aviv, che nacque negli anni '60. Noi abbiamo istituito un dipartimento di Poetica e Letterature Compare nel 1968, abbiamo fondato una rivista di poetica in ebraico, la prima nel mondo che fosse dedicata alla poetica, e abbiamo iniziato a pubblicare materiale su un fronte molto vasto, legato per la maggior parte alla teoria della narrazione. Negli studi Biblici, per esempio, uno degli articoli più classici è uno che ho pubblicato io insieme ad un collega nel 1968 sulla storia di Davide e Betsabea. Quella fu la prima volta che venne formulata la 'teoria dei gap'; in una forma molto iniziale, certo, ma finalmente fu formulata una teoria sull'ambiguità narrativa come tale. Che erano concetti praticamente sconosciuti a quei tempi. E abbiamo continuato a lavorare. Oggi, decenni dopo, stiamo ancora lavorando in questo campo e non ci sono soltanto io. C'è, per esempio, Tamar Jacobi, uno degli esperti più conosciuti, e forse *la* innovatrice nel campo della 'narrazione inattendibile'⁴. Dopo Wayne Booth, lei fondò il movimento, la seconda ondata, che è in un certo senso costruttivista: in cui l'inattendibilità non è più vista come una caratteristica propria del narratore, ma come un'inferenza fatta dal lettore riguardo al narratore per cercare di affrontare le difficoltà del testo. Abbiamo molti modi per affrontare le difficoltà di un testo. Possiamo dire, per esempio, che il testo è affetto da un errore. Nella Bibbia, per esempio, si trova scritto a proposito del re Saul che «aveva un anno» quando giunse al potere. Ovviamente è intervenuto un errore: è caduta una cifra, in realtà era *quarantuno*, *ventuno*, ecc. Così, certo, anche su scala più ampia: per esempio quando abbiamo a che fare con Proust e sappiamo che il manoscritto del suo grande romanzo era molto problematico perché lo ha scritto a puntate e non lo ha finito, non lo ha rivisto. Di fronte ad una difficoltà nel testo, possiamo ricorrere a quella che io chiamo una «soluzione genetica» – relegare il problema alla genesi dell'opera. Ma un'altra soluzione è dire che questa difficoltà è sorta nel testo (per esempio, il testo si contraddice) perché il narratore è inattendibile. Quindi sta cercando di ingannare, oppure sta cercando di fare colpo sui lettori. Questa è una delle direzioni della scuola di Tel Aviv cui ha dato inizio Tamar Jacobi. E ci sono altri, che guarda caso sono stati nostri studenti nel corso dei decenni. Eyal Segal è, in un certo senso, la terza generazione.

Quindi, per tornare alle etichette, non si può parlare di un'unica narratologia che era quella «classica», ossia lo strutturalismo francese. Questa è la prima menzogna. E poi, il cosiddetto post-strutturalismo non consiste in un'unica cosa. È come un supermercato, un insieme di cose diverse. Alcune di esse sono antagoniste l'una dell'altra, altre non hanno alcun rapporto con lo strutturalismo – non conoscono lo strutturalismo oppure non ne sono interessate. Ma, improvvisamente, questo pot-pourri riceve un termine-

² William Labov e Joshua Waletzky, *Narrative Analysis*, «Journal of Narrative and Life History», n. 7 (1967), pp. 1-38.

³ Gérard Genette, *Frontières du récit*, «Communications», n. 8 (1966), pp. 152-163.

⁴ Tamar Yacobi, *Fictional Reliability as a Communicative Problem*, «Poetics Today», n. 2:2 (1981), pp. 113-126.

ombrello come quello. Intendo, se si parla di post-impressionismo si sa di cosa si sta parlando: uno stile pittorico, per esempio Cezanne; indica una cosa reale. Qui è un miscuglio e il termine-ombrello unitario è stato creato da persone interessate. Non voglio inoltrarmi in questo discorso, ma il termine è stato inventato per dare l'impressione che storicamente la narratologia sia nata con il classicismo e poi si andata nella direzione di qualcosa che è lo sviluppo del classicismo. Questa storiella è semplicemente falsa. Non mi importerebbe, se la cosa non ingannasse così tante persone che non sono a conoscenza dei fatti. Queste pensano: esiste questo termine, è usato da narratologi conosciuti, quindi deve essere veritiero. Come ho detto ieri, alla conferenza, l'unico ad avere detto qualcosa in opposizione a questo è stato Brian Richardson, che ha scritto un breve articolo su «PMLA» qualche anno fa, ma è stato dimenticato.⁵ Nessuno lo ha notato. Io sono semplicemente giunto alla conclusione che è venuto il momento di ristabilire la verità dei fatti. Se riuscirò ad eliminare il termine non lo so, ma almeno credo che le persone, soprattutto i giovani, che non conoscono la storia di questo campo, dovrebbero conoscere la verità. E ancora, in questo contesto, non sto predicando alcun tipo di narratologia, sto semplicemente dicendo: questi sono i fatti.

2. L'elaborazione di un nuovo modello teorico generale

2.1. Aristotele, lo strutturalismo francese e l'affermazione dell'approccio funzionalista alla narrazione

Fin dall'inizio, quello che io credevo era che il modo di fare narratologia è diverso da come essa era condotta ai tempi. Io ho finito il mio dottorato in Esposizione e Ordine Temporale nel 1971, e quello che ho fatto lì è sostanzialmente la base della mia concezione e degli strumenti di cui mi sto ancora servendo, anche se ovviamente si sono sviluppati nel corso degli anni. La cosa principale è questa. Che i vari approcci, che fossero quelli del citato strutturalismo francese o quelli ispirati alla linguistica, erano, e in gran parte sono ancora, formalisti nel senso che credevano che la forma sia inerente al testo. In altre parole, credevano che si potessero dividere i testi in base a certi caratteri già dati come il tale narratore, la tale struttura temporale. La maggior parte dei lavori accademici erano svolti su tipologie, classificazioni, la più celebre delle quali è *Discorso del racconto* di Gérard Genette. Fin dall'inizio, io credevo che questo fosse sbagliato. Credevo che dovessimo partire dall'effetto sulla mente, e questa è la chiave di tutto il mio lavoro: bisogna partire dall'effetto sulla mente. Come ho detto ieri molto brevemente, sono partito da qui e poi ho iniziato a cercare – se parliamo di narrazione – quali fossero gli effetti che non specificassero un determinato tipo di narrazione, o un certo stile, un certo periodo e via dicendo, ma che definissero la narrazione nella sua 'narratività'. Sono giunto alla conclusione che i tre effetti principali – o universali – sono 'curiosità', 'suspense' e 'sorpresa'.

Ora, dovete capire che quando ero uno studente di dottorato, non sapevo spiegare le cose bene come faccio adesso; nella mia tesi di dottorato (1971) sono già spiegate, ma ho dovuto faticare per raggiungere questa meta, perché andavo controcorrente.

⁵ Brian Richardson, *A Postclassical Narratology*, «PMLA», n. 113 (1998), pp. 288-289.

2.2. [F.P.-F.P.] Come è arrivato ad elaborare il suo pensiero negli anni '60 e '70?

Ufficialmente io studiavo nel dipartimento di Inglese a Gerusalemme e ufficialmente il mio dottorato è in Inglese. Ma avevo un relatore che era una persona straordinaria, H. M. Daleski. È uno studioso molto noto di D. H. Lawrence – ha scritto forse il libro più importante su D. H. Lawrence – ha anche scritto un libro importante su Charles Dickens, un libro importante su Conrad, poi su Thomas Hardy, e dunque è uno studioso illustre del romanzo inglese. Io lo conoscevo bene e mi piaceva. Al primo anno è stato il mio tutor – tutor in poesia inglese – stava finendo il dottorato allora. Ho seguito suoi corsi, su «Il romanzo nel ventesimo secolo» e argomenti simili. Quando sono arrivato dover fare il mio dottorato – non entrerei nei dettagli – gli ho chiesto di farmi un relatore. Il dottorato è quello che poi è diventato il mio primo libro *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* – questo è più o meno anche il titolo della tesi di dottorato – e gli ho descritto in sintesi quello che intendevo fare. Lui mi ha detto «Guarda, io non so niente di queste cose, ma sono disposto a imparare» – che risposta – e io gli ho detto «Va bene, impareremo insieme. Io lavorerò su delle cose e gliele porterò, per avere la sua approvazione». Ed è stata un'esperienza bellissima.

Non c'era teoria sull'argomento. Riguardava l'organizzazione dell'informazione nel testo narrativo, in particolare l'ordine – come l'ordine incide, le diverse possibilità di ordine e così via – sempre diretto all'effetto, cioè, diretto verso i tre universali, e i vari altri effetti legati agli universali. Per esempio, gli universali non includono i nostri sentimenti verso i personaggi. Ma i nostri sentimenti verso i personaggi possono rientrare, per esempio, nella suspense. Possono intensificare la suspense e anche all'inverso, quando la suspense sorge o è intensificata, allora il nostro attaccamento al personaggio può crescere di pari passo. Forse dopo entrerei maggiormente nei dettagli. Quello che volevo dire è che è stata una bellissima esperienza. Io andavo a tentoni, avanzando, a volte più in fretta, a volte meno. Ma il mio relatore mi aiutava molto, io gli portavo un capitolo o parte di un capitolo e lui lo leggeva con estrema attenzione, a volte più di una volta, e faceva commenti molto dettagliati. Qualsiasi cosa lui non capisse, io lo consideravo colpa mia: non l'avevo spiegato bene, forse perché non l'avevo ancora capito bene. Da lui avevo il riscontro di una persona molto intelligente, molto accademica e molto empatica – lui appoggiava molto questo dottorato.

Finalmente il dottorato fu completato e poi, non senza qualche ritardo, lo pubblicai (1978). Devo molto a Bill Daleski. Era di mente così aperta. Non era il genere di cosa che faceva lui, ma era interessato, e più tardi si servì lui stesso di alcune delle idee o degli strumenti di cui avevamo discusso. Non sono sicuro che sarei riuscito svolgere queste ricerche poco ortodosse in un contesto diverso. Come probabilmente sapete, gli accademici sono molto conservatori e anche quando sono ad un certo livello, vogliono che tu faccia le cose in un certo modo, perché altrimenti potresti mettere a rischio il lavoro del relatore e di quelli che gli stanno attorno. Comunque, la storia è questa.

2.3. [F.P.-F.P.] Nell'Università di Gerusalemme, la retorica era l'approccio prevalente anche in altre discipline?

No. Il mio campo principale era Inglese, ma sin dal primo anno di università volevo fare cose che non erano fatte da nessuna parte. Non che avessi un'idea molto chiara, ma, per esempio, ero sempre stato affascinato dal problema del tempo. Non so perché, ma fin

dall'infanzia ne ero stato affascinato. E sapevo che volevo fare qualcosa su questo e più leggevo, anche da bambino di dieci, undici anni, più le domande iniziavano a definirsi. Per esempio, sono sempre stato affascinato dall'ordine sequenziale. E non solo dall'ordine narrativo. Negli anni '80, per esempio, ho pubblicato un saggio sull'ordine deittico. La deissi è il sistema attraverso cui noi traduciamo il mondo esterno all'interno del quadro della comunicazione. Include tre dimensioni: una è la dimensione della persona, «io/tu/egli», un'altra è la dimensione del tempo, un'altra ancora riguarda lo spazio. Quando diciamo «ora, qui», «qui» indica il luogo in cui parliamo o in cui scriviamo, e «ora» è il tempo. Dunque traduciamo il mondo esterno. Nel mondo esterno non c'è alcun *qui*. Cioè, c'è, per esempio, la sala da pranzo in cui ci troviamo. Ma quando traduciamo questa stanza in una situazione di discorso, abbiamo il *qui*. Quindi la maggior parte delle ricerche ufficiali riguardava l'uso di termini alternativi. Quali sono i modi per indicare il parlante? Per esempio, si può dire «io» o, a volte, come fanno i calciatori, si può parlare di sé in terza persona. Si sente Pelé dire «Pelé vuole fare questo». Ed è corretto. Queste sono domande importanti. Quello che interessava a me, oltre a questo, era una sorta di contraddizione che avvertivo tra quello impariamo a scuola e quello ci viene detto a casa. A scuola ti insegnano: prima persona «io», seconda persona «tu», terza persona «egli». Prima, seconda, terza. A casa ti insegnano a dire: «tu», «egli» e «io». Quindi volevo capire il perché di questo conflitto tra ordini.

Ora non stiamo parlando di ordini narrativi, bensì di ordini deittici. E anche questo «perché» mi ha provocato fin dall'infanzia. Mi ricordo ancora che sono andato a scuola e l'ho chiesto ai miei insegnanti, e loro hanno detto «Queste sono sciocchezze». Così ho tenuto a mente la domanda e decenni più tardi ho scritto questo articolo. Fin dall'inizio ero affascinato dalle questioni riguardanti l'ordine e sapevo che volevo farci qualcosa. Così pian piano, studiando, mi sono avvicinato a campi diversi, dove speravo di acquisire le conoscenze o gli strumenti con i quali potere lavorare. Così ho seguito dei corsi di Linguistica, e ho seguito corsi di Filosofia, e – il punto che ha più a che fare con noi – c'era un dipartimento di Letterature Comparete, ma era un dipartimento molto all'antica. Non dico che i professori non fossero validi. Mi ricordo, per esempio, di avere seguito un corso con una poetessa molto famosa, Leah Goldberg; era una poetessa fantastica. Ricordo ancora che amava l'italiano, che conosceva molto bene. Ci faceva impazzire perché tutto il materiale era in italiano e lei diceva «Se volete posso procurarvi le traduzioni, ma io lo insegno in italiano». C'erano passi di Dante e sonetti; quello che le piaceva in particolare era la letteratura del quattordicesimo secolo, e del quindicesimo, il Rinascimento. Quindi era un'esperienza. Ma non c'era teoria, a parte un professore, Benjamin Hrushovski, che era diverso dagli altri. Però, quando si vuole davvero una cosa, si trova il modo di farla.

È stata una coincidenza fortunata che in quegli anni si incominciassero a tradurre, per esempio, gli scritti dei formalisti russi in inglese, o in francese – che ormai riuscivo a leggere – o in tedesco, che anche riuscivo a leggere. Le loro opere erano una vera novità e fornirono alcune delle domande, alcuni degli inizi delle risposte, anche se io non ero del tutto soddisfatto. Quelli erano anche gli anni in cui ho davvero scoperto Aristotele, l'unico teorico della storia che ammiro. Sono in disaccordo con lui su molte cose, ma senza di lui non ci sarebbe la poetica, non ci sarebbe alcuna storia letteraria. Se queste cose ci fossero, sarebbero molto diverse.

Io posso anche essere in disaccordo con Aristotele su molte questioni, alcune molto importanti – tra l'altro, ho scritto più di una volta qualcosa su di lui – ma quello che apprezzavo maggiormente di lui era che il suo era un approccio funzionalista. Ricordo che

quando ho capito questo – che le cose erano definite dal loro effetto – ho detto «Ecco, questo è quello che ho sempre cercato». Soltanto che non ero d'accordo con i suoi effetti. Trovai, per esempio, che non aveva un concetto di effetto della narrazione in quanto tale. Prendiamo i due generi principali di cui si è occupato, teatro ed epica. Per me sono in senso ampio narrazione perché producono certi effetti definiti. Ora, Aristotele parla di tanti effetti. Dice che l'«effetto universale» dell'arte è il piacere. Nel quarto capitolo della *Poetica* dice che l'uomo è la creatura più imitativa, e che quindi noi traiamo piacere dall'imitazione. Ovviamente parla anche dell'effetto della tragedia, la famosa catarsi, l'interazione di pietà e timore. Ma non dice mai quale sia l'effetto della narrazione, nemmeno della narrazione nell'epica o nel teatro. Mai. E questa per me è la questione cruciale. Mi sono avvicinato a tentoni alla risposta, che alla fine stava in quei tre universali, suspense, curiosità e sorpresa. Ma studiare e litigare con lui era per me in quegli anni l'ispirazione più grande e lo è rimasta fino a ora. Io insegno un corso avanzato sulla narrazione e gli studenti non capiscono perché dedichiamo metà del corso allo studio della *Poetica* di Aristotele, ma pian piano arrivano a capire che questa è l'origine del ragionamento poetico. E per molti aspetti lui è migliore dei teorici moderni, inclusi quelli che si servono in molti modi dei suoi concetti. Comunque, non potevo ricevere un vero aiuto da parte dell'istituzione, non perché fossero contrari, ma semplicemente perché non stavano ponendo quelle domande; né quelle domande che mi interessavano erano poste altrove.

3. Sternberg e Genette: approcci differenti agli stessi problemi. Punto di vista, focalizzazione e discorso riportato

Se parliamo di narratologia «classica», ovvero dello strutturalismo francese, essa pone domande completamente diverse, sebbene ci sia una convergenza di interessi. Il mio più grande nemico, per esempio, – parlo non in termini personali, ma teoretici – Gérard Genette, ha condiviso il mio interesse per il tempo e il punto di vista, che erano gli argomenti principali del mio primo libro. Ma i nostri approcci erano lontani anni luce. Lui è un tipologo – vuole solo raggruppare gli oggetti in e attraverso una forma – mentre io sono un funzionalista: inizio chiedendomi quale sia l'effetto e poi cerco di vedere quale/i forma/e possa/no generare questo effetto. All'inizio non riuscivo a formulare questa interazione tra forma ed effetto, o tra forma e funzione – che è opposta al formalismo, perché il formalismo si limita a dire «Queste sono le forme», o, come le chiama Genette, «*de figure*»: «*analessi*», «*prolessi*» e via dicendo. Qualche anno più tardi, però, ho incluso questa interazione nel più importante principio di comunicazione – comunicazione in senso lato, non solo narrazione – che ho formulato. Oggi è abbastanza noto come quello che chiamo «il Principio di Proteo». Il Principio di Proteo è derivato naturalmente dal mio interesse prima di tutto nello stabilire gli effetti, e poi nel trovare le forme che li generano. Ho scoperto che una volta che si pone la domanda in questo modo – dato un effetto, cosa può averlo prodotto? – si scopre che tante cose possono averlo prodotto. Poi ho detto «Questa mi sembra una cosa sistematica, non è solo una questione casuale». Infatti più ci pensavo e più ci lavoravo, più saldo diventava il Principio di Proteo: che qualsiasi effetto può essere prodotto da un numero infinito di forme, e che qualsiasi forma può produrre un numero infinito di effetti. Funziona in entrambi i sensi. In un linguaggio più tecnico, l'ho chiamata la corrispondenza multi-a-molti. Molte forme sono legate ad un effetto e un effetto è legato a molte forme. Così questo è il Principio di Proteo. Giusto per anticipare una delle domande successive, perché la maggior parte di coloro che adottano, o dichiarano di adottare, il mio approccio in realtà non lo capiscono?

Nel *Nuovo Discorso del Racconto* di Genette, ci sono due riferimenti a me, che apprezzo. Uno è un riferimento molto lusinghiero alla mia analisi dell'*Odissea*, ma Genette non ha tratto le conclusioni. Ha trovato eccellente la mia analisi, ma l'analisi non veniva fuori dal nulla, e non nasceva nemmeno dal mio talento naturale nell'interpretare: veniva fuori dal sistema, e l'intenzione era che dimostrasse il sistema. Perché tutta l'analisi mostra una interazione (soprattutto) di curiosità e suspense e come esse prendono forme diverse, come cambiano da un capitolo all'altro dell'*Odissea*. Quindi sì, è stato molto elogiativo riguardo all'approccio, ma non ha colto, o ha evitato, le conclusioni, e la stessa cosa vale anche per il suo riferimento all'articolo in cui ho formulato per la prima volta il principio di Proteo. È un articolo pubblicato nel 1982, su «Poetics Today», intitolato *Proteus in Quotation-Land* e da allora è diventato molto famoso.. Dal momento che il libro di Genette è stato pubblicato nell'83 e questo articolo è uscito nell'82, è più o meno una risposta immediata. Quell'articolo contiene un attacco molto pungente al concetto genettiano di 'mimesi', già nascosto nel sottotitolo del saggio; *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse*.⁶ Se ricordate il suo *Discorso del racconto*, egli parla molto di «mimesi» in rapporto a «diegesi» – questi sono termini platonici, e sono presi dalla *Repubblica* di Platone, libro tre – e io ho mostrato che il suo uso del termine-chiave «mimesi» non era coerente e ho cercato di spiegare come mai, e poi ho mostrato che l'intera distinzione tra mimesi e diegesi non è davvero applicabile. Intendo che non è una distinzione teorica che possiamo applicare alla varietà delle forme del discorso riportato, cioè citazione, diretto, indiretto, indiretto libero e così via. Genette ha fatto riferimento a quell'articolo e ha detto «Sì, ci sono varie forme», ma non ha mai detto (e forse non si è mai accorto) di avere sbagliato, e, di nuovo, non ha mai tratto le conclusioni.

Una delle distinzioni chiave in quel libro è quella tra quelle che lui chiama «rappresentazione di eventi» e «rappresentazione di discorsi». Quello che afferma è che il discorso può essere rappresentato in forma riproduttiva, cioè, per esempio, se è detto qualcosa, chi cita lo può citare parola per parola, e lo fa nel discorso diretto, mentre gli eventi non possono essere citati, men che meno rappresentati con esattezza, perché sono non-verbali. Quindi bisogna in qualche modo trovare parole che vi corrispondano che non esistevano prima, mentre nella citazione le parole esistevano dal principio. Quello che ho dimostrato nel mio articolo è che il discorso diretto non è una riproduzione esatta di quello che è stato detto originariamente, non solo come fatto empirico, ma anche in teoria. Tutto l'articolo è dedicato a questo; e, tra l'altro, il dogma non è solo suo. Genette riprendeva quello che linguisti e altri studiosi affermavano da duemila anni: che il discorso diretto è una replica dell'originale. E ora, sapete, una cosa che mi dà soddisfazione è che questo dogma che resisteva da millenni è morto. L'ho ucciso io, presumibilmente per sempre.

Dunque una forma (e.g. discorso diretto) non sta, né in teoria né in pratica, ad una funzione (e.g. riproduttiva), ma le due mostrano un'interazione proteiforme. L'effetto immediato fu sulle teorie del discorso riportato che erano molto diffuse negli anni '80 e '90. Per esempio, una delle opere che ripresero la lotta contro il vecchio dogma formalista – io l'ho chiamata «la fallacia del discorso diretto», cioè l'errore di considerare il discorso diretto una riproduzione esatta dell'originale – è stato un bellissimo libro di Monika Fludernik sulla rappresentazione (soprattutto indiretta libera) del discorso. Lei fu una che accolse con entusiasmo la nuova idea e la rese più diffusa di quanto non fosse prima. Per tornare a Genette, egli parlò come se fosse d'accordo con me e finisse lì la

⁶ Meir Sternberg, *Proteus in Quotation-Land: Mimesis and the Forms of Reported Discourse*, «Poetics Today», n. 3:2 (Spring 1982), pp. 107-156.

questione. Quindi, se mi chiedete se è stato ricettivo, sì lo è stato, ma non riguardo all'essenziale; non ha cambiato impostazione. La questione chiave – e questo spiega anche perché alcune persone faticano a capire davvero quello che sto dicendo – è che non c'è un compromesso tra le posizioni. Perché o le forme esistono di per sé o non ci sono forme se non in termini di funzioni, cioè, quando guardi il testo, quello che capisci che il testo stia facendo determina le forme che cogli. Le forme non esistono da nessuna parte, eccetto nella mente che dà un senso funzionale al discorso.

4. «Non ci sono forme se non in termini di funzioni». La storia di Davide e Betsabea e la diffusione delle teorie funzionaliste dopo il tramonto del programma strutturalista.

Uno legge un testo e lo interpreta, per esempio, come una sequenza di eventi che procedono da un punto ad un altro. Legge lo stesso testo e vi trova un'ambiguità, dove non è chiaro che cosa stia accadendo: potrebbe essere una cosa come un'altra. Uno dei miei primi saggi, quello che ho citato, scritto nel 1968 tratta la storia di Davide e Betsabea (Samuele II, 11). – Vi ricordate la storia? Durante il tempo di guerra Davide e Betsabea rimasero a Gerusalemme e lui salì sul tetto dell'edificio per godersi l'aria fresca della sera e vide una donna che si lavava lì, una donna bellissima. Cercò poi di scoprire chi fosse e gli fu detto che era la moglie di uno dei suoi ufficiali, Uriah, che era lontano, impegnato a combattere nella guerra. Lui la fece chiamare e giacque con lei. Dopo un po' di tempo lei lo informò del fatto che era incinta e dunque lui doveva coprire la gravidanza. Lui richiamò il marito dal campo di battaglia, col pretesto di volere notizie della guerra, ebbe da lui un resoconto di prima mano e poi disse «Ora vai a casa a trovare tua moglie», nella speranza che tornasse a casa, che la natura facesse il suo corso e che la gravidanza venisse così coperta. Ma quello che dimostrava l'analisi era che la storia lascia sistematicamente ambiguo se il marito, Uriah, sa che il re era stato a letto con sua moglie – perché (poniamo) a corte non si può tenere nascosto nulla – o se non lo sa. E questa non è solo una questione di fatti. Per concludere la storia: Uriah si rifiuta di tornare a casa, dicendo «Mentre la mia gente combatte, io non tornerò a casa a passare del tempo piacevole». Poi il re ci riprova, e quando non riesce lo rimanda al campo di battaglia con una lettera sigillata per il comandante dell'esercito che di fatto ordina: «Fa' in modo che Uriah venga ucciso». Il comandante obbedisce, organizza un qualche genere di attacco folle. Uriah guida l'attacco e muore, portando il suo segreto nella tomba. Fino alla fine, quindi, la domanda rimane se Uriah fosse o meno a conoscenza dell'infedeltà di sua moglie, del fatto che il re avesse una relazione con lei.

Relativamente questo problema, l'ambiguità offre al lettore non solo fatti diversi, addirittura opposti, ma anche diversi personaggi. Da un lato, se Uriah non sapeva, abbiamo l'idealista, che si rifiuta di tornare a casa a passare del tempo piacevole, mentre i suoi compagni combattono sul campo. Dall'altro, se sapeva, abbiamo il marito tradito, che accampa una scusa per non tornare a casa, sfruttando l'argomentazione idealistica «Non posso tornare a casa mentre i miei amici combattono». Poiché l'ambiguità è permanente, irrisolvibile, le due opposte figure di Uriah devono co-accadere nella lettura man mano che procedono i fatti, contro la logica del mondo. C'è anche l'ambiguità strategica riguardo a cosa pensi il re Davide delle scuse di Uriah. Le prende letteralmente o pensa «Quest'uomo mi sta prendendo in giro?». Ancora una volta è diverso, non solo per quanto riguarda gli eventi, per quello che è successo, ma anche per i personaggi che noi costruiamo (incluso Davide come assassino con il telecomando).

Così, quello che voglio dire è che la maggior parte delle persone – e questa storia è girata per millenni – la legge in un modo *oppure* nell'altro. È molto interessante guardare il succedersi delle interpretazioni nel corso dei secoli e scoprire come e perché alcuni lettori siano certi che Uriah sia innocente e altri siano certi che sappia tutto. Ma l'asserzione fatta in quell'analisi era che incontriamo un'ambiguità deliberata, cioè, la narrazione gioca irriducibilmente con entrambe le possibilità, generando molteplici effetti.

Dunque, se John legge la storia come se Uriah sapesse, per esempio, e Liz la legge come se Uriah sapesse e non sapesse, allora le forme cambiano in base alla lettura. Certe frasi, cioè, diventano subito ambigue, per Liz, ma non secondo John. Secondo John tutto questo significa una cosa precisa. Quindi una frase va (ri)costruita in questo modo o in quell'altro? È questo che intendo quando dico che l'effetto ultimo determina le forme del linguaggio. Le forme non hanno un'esistenza indipendente, ed è per questo che la mia teoria della narrazione è inconciliabile, e non si può confondere, con un approccio come quello di Genette e con la grande maggioranza delle altre teorie narratologiche. Nel periodo d'oro dello strutturalismo, era molto difficile per me portare avanti la mia teoria perché c'era un muro, non voglio dire di ostilità, ma semplicemente di estraneità profonda. Varie persone nel campo della narratologia consideravano strane le mie idee. Curiosamente, il principio di Proteo – soprattutto nelle sue dinamiche narrative – si stava già facendo largo in altri campi. Per esempio, i tre effetti principali furono adottati dai ricercatori cognitivisti negli anni '80. Furono anche adottati nella teoria del cinema da uno dei più grandi teorici del cinema, David Bordwell – in uno dei suoi primi libri *Narration in the Fiction Film* – e lui diffuse la ridefinizione di narrazione in quell'ambito.⁷

Quasi contemporaneamente, c'era ancora una certa resistenza all'interno della narratologia stessa. Negli anni '80 lo strutturalismo crollò e a gente incominciò a cercare delle alternative. Una delle alternative disponibili, che la gente (ri)scoprì, era la mia opera. Io sto portando avanti, ma era, e rimane, una lotta all'ultimo sangue. Non voglio drammatizzare troppo la questione, ma è proprio un aut/aut. Il problema, infatti, di alcune delle persone che hanno adottato il mio approccio, ancora oggi, è che vogliono stare attaccate in qualche modo al cattivo buon vecchio formalismo, al vecchio strutturalismo francese, e non solo perché vi hanno investito molto lavoro e molto tempo e molto prestigio. Qualsiasi siano le ragioni, essi trovano difficile abbandonare il formalismo à la Genette e accettare il Principio di Proteo, con le sue implicazioni radicali. È per questo, ad esempio, che alla conferenza l'intervento di ieri del mio ex-studente di dottorato Eyal Segal era così diverso da interventi diversi, anche se collegati: perché lui si è formato in questo modo di pensare e per lui è naturale. Non ha impegni verso qualche programma opposto, non ha investito anni in lavori dall'impostazione diversa. Da qui la differenza con quelli che, anche quando si servono della mia terminologia – e se ne servono in modo interessante – non seguono fino in fondo il riorientamento funzionale, quindi sorgono vari problemi interni. L'intervento che ho fatto ieri sulla suspense metteva in luce alcuni dei problemi, e molti di questi sono residui del vecchio formalismo.

Ma ci sono stati anche adattamenti molto proficui. Lasciatemi citare uno degli esempi più importanti e primi in ordine di tempo. David Bordwell scoprì il mio libro, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, e ne fu ispirato. I tre universali della narrazione – suspense, curiosità, sorpresa – di conseguenza la fanno da padroni nell'argomentazione e negli esempi di *Narration in the Fiction Film*. Ma quello che fece lui andava ben oltre l'applicazione di questi universali al cinema. Piuttosto, egli estese la teoria, perché è un

⁷ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985.

uomo molto intelligente, con una bella mente teoretica. Lui si è chiesto «Se adotto questa teoria, quali effetti ci saranno su di essa, se la metto in contatto con il cinema?», che non è un mezzo di cui io fossi esperto. (Tra l'altro, ora so molte più cose di cinema di quante ne conoscessi allora, perché la maggior parte del mio lavoro si concentrava sulla narrazione verbale). Lui applicò, e dunque estese, la teoria al cinema ed è per questo che, quando ho ricevuto il suo libro, io ho imparato da esso. Per esempio, ho scoperto come il cinema può sfruttare degli espedienti – delle forme, se volete – che non sono disponibili alla narrazione verbale, per produrre gli effetti principali. Il Principio di Proteo di conseguenza riceve una nuova fortissima conferma. Questo ancor più perché Bordwell adottò anche un'altra parte della stessa teoria, relativa al punto di vista. Per esempio, i parametri principali del punto di vista nella narrazione verbale e letteraria si possono estendere al mezzo cinematografico? Quello che il narratore sa – o la «narrazione» – come si lega a quello che dice? Perché questo legame persiste e(o varia, in particolare tra parola e immagine?

5. Una vita a scrivere articoli e solo quattro libri. Il programma editoriale di «Poetics Today» e il suo ruolo nel dibattito contemporaneo sulla narrazione.

Vi chiedete perché continuo a pubblicare articoli, tra cui ampie panoramiche programmatiche su «Poetics Today», piuttosto che scrivere o completare più libri. Beh, la mia visione – questa potrebbe essere una parola grossa – come editore è che non voglio essere una casella postale dove arriva il materiale da vari settori. Voglio guardare il campo e vedere cosa necessita di essere fatto, a volte bisogna fare una cosa nuova, a volte opporsi a quelli che considero sviluppi indesiderabili o non accademici, e intervenire in qualche modo, per esempio programmando un numero speciale. La stessa logica vige nei miei lavori personali. Vedo qualche sviluppo – oppure mi sfugge – e penso che sia davvero urgente intervenire subito. Non aspettare di finire il libro, perché potrebbero volerci due anni e mezzo e poi, a volte, è troppo tardi. Molto spesso bisogna cogliere l'attimo. E questo ha avuto le conseguenze che avete descritto, ma ho buone notizie per voi: ho deciso negli anni a venire di iniziare a consolidare e, se Dio mi concede salute e vita, dedicherò i prossimi anni sempre di più a riunire il materiale. La serie *Raccontare nel tempo*, per esempio, è quasi pronta per la pubblicazione, così come altre cose, tra le quali una raccolta di articoli sulla questione della *Narratività*.⁸ Questi fanno parte del manoscritto di un libro che ho bisogno di un paio di mesi per terminare. Mi rimetterò in carreggiata da questo punto di vista.

Ma avete perfettamente ragione, forse ho perso qualcosa non sviluppandoli direttamente in volumi, ma uno fa quel che deve fare e io non credo nei rimpianti. Uno dei miei poeti ebraici preferiti, Dan Pagis, ha uno splendido verso che dice «non ho mai capito la fame del passato». Ora, se ne perde l'incisività in traduzione, perché in ebraico *fame a passato* sono anagrammi [...raav...avar]. È una costruzione con un gioco di parole. (Chi parla, tra l'altro, è un serpente, perché muta la pelle quindi è libero dal passato.) Ho sempre creduto che, invece di rimpiangere le cose, bisogna andare avanti e farle, o, se possibile, correggerle. In generale sono un uomo molto fortunato in quanto ho passato la vita – e,

⁸ Meir Sternberg, *Narrativity: from objectivist to functional paradigm*, «Poetics Today», 31:3 (Fall 2010), p. 507-659.

a Dio piacendo, non sono ancora giunto alla fine – a fare quello che amo e a lavorare sodo non perché dovevo ma perché sceglievo di farlo. Non è una cosa semplice – e la ragione è, ancora una volta, che non voglio essere una casella postale. Voglio fare delle cose – o correggerle – e alcune sono difficili da fare. Non è affatto come un ordine postale.

Come nel mio lavoro personale, credo molto nel costruire ponti tra discipline, tra direzioni. Se si guarda indietro ai numeri e ai volumi di «Poetics Today» – ormai sono vent'anni che ne sono l'editore – si vedrà che sono costituiti quasi interamente da tali ponti. Quello è il miglior modo, a volte l'unico, di progredire. Invece che rimanere chiusi entro un certo paradigma, con forti interessi da difendere, si aprono le cose e si vede se si può contribuire o se si può magari guadagnare qualcosa andando da un vicino. Io l'ho fatto nel mio lavoro personale e l'ho fatto in «Poetics Today» e ci vuole tempo, proprio come mi richiede molto tempo dominare un nuovo campo. Per preparare un numero speciale, bisogna a volte lavorare mesi per riunire le persone, per elaborare una sorta di progetto operativo oltre che funzionale – chi scriverà cosa e via dicendo. Quindi questo occupa molto del mio tempo, ma non sono un martire. Ho un senso di missione, trovo che per molti anni «Poetics Today» sia stata una sorta di faro per molte persone che sentivano di essere sommerse da cose che erano sviluppi non accademici, come alcune varianti «culturali» o altri tipi di post-strutturalismo. In realtà era politica sotto forma di critica letteraria, e «Poetics Today» rimase fedele ai veri accademici. Soprattutto perché noi pubblichiamo materiale in base alla qualità – anche se io sono in violento disaccordo con esso – purché sia di un livello sufficientemente alto di per sé dal punto di vista accademico. Tante persone che in qualche filone accademico, non solo il mio, si sono rivolte per questo a «Poetics Today». Anche se non hanno pubblicato nulla lì, hanno letto la rivista ed essa ha dato loro (così come ha dato a noi) la forza di continuare. Quindi, sì, ho un senso di missione, ma mi procura anche molto piacere dare vita ad un numero speciale che abbia un impatto sul campo, o aiutare a sviluppare un articolo che magari era scritto male, ma mi sembrava promettente. Questa per me è una grandissima soddisfazione e sì, a volte arriva a costo di sacrificare il mio lavoro personale, ma siamo quello che siamo.

6. Due argomenti contro gli approcci mimetici alla narrazione e per una svolta verso una narratologia funzionale

In questa panoramica sulla narratività che ho pubblicato da poco⁹ troverete tante cose che sono legate agli argomenti di cui abbiamo discusso come questioni fondamentali. Cosa rende un'opera 'narrazione'? In che cosa consiste la narratività di una narrazione? (Ovviamente, dato che 'narratività' è un termine nuovo, molti si sono posti queste domande senza usarlo.) A partire da Aristotele, la risposta comune è stata mimetica, o rappresentazionale, od oggettivista (termini intercambiabili per la stessa cosa). La definizione di narrazione, cioè, è stata formulata generalmente in termini di mondo rappresentato – di eventi, di relazioni tra eventi e personaggi, o tra agenti e le loro intenzioni, e così via. In questa panoramica, io ne offro un resoconto dettagliato, di questo duraturo, forte approccio mimetico. Per esempio, mentre alcuni definiscono la narrazione attraverso un evento, altri dicono «Un evento non è sufficiente, deve essere un determinato tipo di evento». «Ieri è precipitato un aereo» non è un evento secondo loro, perché una narrazione – dicono – richiede un agente umano. Allora «È precipitato l'aereo» non sarebbe una

⁹ Meir Sternberg, *Narrativity: from objectivist to functional paradigm*, cit.

narrazione, ma «Egli si è acceso una sigaretta», lo sarebbe. È ridicolo, ma la soglia è più alta tra i mimeticisti. Altri ancora dicono, dunque, «No, sono necessari almeno due eventi» – questo argomento è molto diffuso – mentre altri a loro volta obiettano «No, due eventi non bastano, sono necessari eventi che siano legati da una relazione causale». E altri dicono «Non basta nemmeno questo. È necessario un agente che abbia un'intenzione. La causa sarà l'intenzione dell'agente, e l'effetto sarà ciò che egli ha fatto, con quella intenzione». E altri dicono «Non è sufficiente nemmeno questo, perché la narrazione richiede» – per esempio, in molte teorie cognitive – «qualche risoluzione di problemi», che passa da un problema drammatizzato alla sua soluzione da parte dell'agente. La soluzione ci porta a sua volta ad un'altra richiesta: che gli eventi abbiano una conclusione. E non ho ancora esaurito tutte le possibilità. Ma tutte queste definizioni sono mimetiche, oggettiviste, o rappresentazionali in questo senso: tutte definiscono una narrazione in termini di mondo rappresentato. Più di questo oggetto che sembra vivente, meno di quello, e via dicendo. Come ho detto, questa definizione ha resistito da Aristotele ai giorni nostri, quasi senza eccezioni, men che meno eccezioni positive.

La maggior parte delle definizioni è stata mimetica. Come ho suggerito prima, io le trovo tristemente inadeguate per un insieme di ragioni. Ma lasciatemi citare solo le più basilari. Prima di tutto, è molto strano che tutti i coinvolti – almeno ai giorni nostri – credano o sappiano che la narrazione è composta di due sequenze. C'è la sequenza di eventi nel mondo (l'ordine degli accadimenti) e c'è la sequenza di eventi nel discorso, nel testo (l'ordine del leggere o del dire). Ora, come può la narrazione essere definita da due sequenze che sono condizione necessaria e poi essere definita in base soltanto ad una di queste sequenze – l'ordine degli eventi? Se la condizione perché si abbia narrazione è due sequenze, allora essa deve essere definita nei termini di quelle due sequenze, perché questa coppia di elementi la distingue da tutto il resto. Già potete vedere come questa linea mimetica di definizioni sia stranamente, fatalmente incoerente. Inoltre, tutti gli approcci mimetici – qualsiasi forma di eventi essi scelgano – hanno come presupposto che la definizione di narrazione sia data, e, come ho cercato di spiegare prima, non esiste alcun dato testuale. Prendete un testo: come si fa dire di quale forma di eventi si tratti, se la forma di eventi dipende dalla nostra interpretazione di cosa, di che effetto ha nel (con)testo, e via dicendo? Ieri, quando ho presentato la mia relazione, una delle cose che volevo citare, è un detto di Alfred Hitchcock. Egli diceva – e cito letteralmente – «Io sono un regista di genere, se facessi un film su Cenerentola la gente cercherebbe un cadavere nella carrozza». Quella che sembra una barzelletta è un'intuizione molto profonda. È proprio così. Intendo, avete gli stessi eventi – gli eventi di Cenerentola – ma vi avvicinate ad essi con il preconcetto che si tratta di un'opera di Hitchcock e allora ci applicate una forma “di genere”: l'attesa di un cadavere nella carrozza. Non è una forma che vi è stata data sulla superficie, ma una forma che vi portate dietro o costruite voi facendo riferimento ad un contesto operativo. Oppure, come ho dimostrato molti anni fa, in uno dei miei primi articoli, una frase tratta da, poniamo, un romanzo realistico, e la stessa frase che si sa essere tratta da un romanzo giallo, vorranno dire cose diverse per il lettore.

Quindi, di nuovo, è il contesto funzionale a determinare la forma. Guardate come un filosofo cognitivista molto valido, Phillip Johnson-Laird, ha attaccato le grammatiche dei racconti (tipicamente basate su definizioni mimetiche). Lui ha detto «La grammatica contiene elementi come l'ambientazione, gli eventi e così via. Ma come fate a dire, nell'applicare la grammatica al testo, cosa è ambientazione e cosa è evento?» In altre parole, chi opera in base ad una definizione mimetica presuppone una qualche interpretazione del discorso, ma essa non appare mai nella formula della definizione – così come

non lo è la sequenza di discorso stessa. Dunque la pratica (tacita) smentisce la teoria (ufficiale). Qualunque sia la tua definizione mimetica, non la puoi applicare senza una qualche lettura del testo nella sua reale sequenza. Puoi stabilire che è necessario avere uno/due/tre eventi, la causalità e così via, ma la questione se ci sia o no causalità nel testo rimane una questione di interpretazione.

Permettetemi di chiarire servendomi di *Aspects of the Novel* di E. M. Forster, dove sono citati due esempi che sono diventati celebri e che sono stati ripetuti all'infinito. Come dice Forster, «Il re morì e poi morì la regina» è una storia, «Il re morì e poi la regina morì di crepacuore» è una trama. Pertanto, una storia è un evento sommato ad un altro evento, che accade dopo; una trama è un evento che causa un altro evento. Ma immaginate di trovare la prima sequenza di due eventi, «Il re morì e poi morì la regina», in un testo. Ora, non so quanti, ma, diciamo, un venti o un cinquanta per cento dei lettori la leggerà come una sequenza causale. In altre parole, essi aggiungeranno mentalmente che la regina è morta di crepacuore. Dunque essi incorrono nella celebre fallacia del *post hoc ergo propter hoc*: quando si leggono fatti che sono date in una sequenza temporale si tende a proiettare una relazione ulteriore tra di essi, quella causale. Di nuovo, la forma delle parole sembra la stessa, ma uno la può leggere come «Un evento più un evento successivo», mentre un altro la leggerà come «Un evento porta ad un altro evento». Dunque non c'è una forma fissata, perché essa dipende dall'interpretazione. Quindi, se si definisce la narrazione come «Un evento più un evento successivo», come si fa ad individuarla nel testo? Non si può individuare su questa base. La bancarotta dell'approccio formalista è di nuovo evidente e insita in esso.

Io ho avanzato qui soltanto due argomentazioni contrarie ad esso. Una è che la narrazione consiste di due sequenze, quindi ha senso che una definizione di narrazione debba in qualche modo coinvolgere entrambe le sequenze, non una soltanto – quella mimetica; la seconda argomentazione è che servendoci della sequenza mimetica da sola, non la possiamo applicare ad alcun testo, perché allora bisogna inevitabilmente mediare la definizione attraverso un'altra sequenza che non è mai data nella definizione – la sequenza del testo, che ha un suo significato, un suo scopo, un suo movimento ed una sua logica. Io non credo che, su qualsiasi questione, se c'è una rivalità tra approcci, un approccio sia necessariamente corretto e l'altro errato. A volte dipende da qual è il punto di interesse. Qui, però, l'approccio mimetico è assolutamente e inevitabilmente errato, perché è insostenibile su qualunque terreno. Non è accettabile né in teoria – la narrazione implica due sequenze, invece che soltanto quella mimetica – né in pratica – non si può applicare senza contraddizione: senza far entrare di nascosto durante l'applicazione l'altra sequenza, quella discorsiva, che nella definizione formale non è mai stata ammessa.

7. «La narrazione non è data, è una costruzione». Com'è possibile per che lo stesso discorso sia una descrizione e anche una narrazione? Conseguenze di un approccio costruttivista alla narrazione.

La narrazione non è data, è una costruzione, proprio come una forma di eventi, o appunto come una forma di racconto. Ho accennato prima all'opera di Tamar Jacobi sulla narrazione (in)attendibile. Se ci pensate, lì opera lo stesso principio: esso afferma che le caratteristiche del narratore non sono date nel testo, e quindi non gli sono attribuite necessariamente. Leggete *Lolita*, per esempio, e il narratore, Humbert Humbert, è caratterizzato come inattendibile. Perché? Più che un dato, lui e il suo resoconto dei fatti sono inattendibili solo perché (o se) le sue norme sono in contrasto con le norme che noi lettori

consideriamo vigenti qui. Noi non crediamo sia giusto per un uomo adulto stuprare una bambina di dodici anni tutte le notti. E allora, di fronte a questa atrocità e alla sua glorificazione da parte di Humbert, diciamo «L'autore attribuisce a questo narratore dei valori problematici, così da segnalare a noi che dobbiamo leggere quel narratore come inattendibile piuttosto che come rappresentante delle idee dell'autore». Così, proprio come non è data la forma degli eventi, così non è data la figura del narratore. Essa è (ri)costruita in base alla nostra comprensione dell'opera nella sua interezza. Se crediamo che Nabokov sia favorevole al comportamento di Humbert Humbert, allora Humbert Humbert diventa un narratore inattendibile, in quanto si fa portavoce delle idee dell'autore.

Oppure prendete un altro aspetto del punto di vista come costruzione. Iniziate a leggere un romanzo e improvvisamente ricevete un'informazione privilegiata – per esempio vi è dato di entrare nella mente del personaggio. Cosa ve ne fate di questo privilegio? Come dargli un senso? È evidente che si tratta un'informazione strana, innaturale, che noi, nella vita di tutti i giorni, non possiamo mai ottenere. Quindi quello che fate spesso è costruire un narratore onnisciente, sovraumano. Non che il narratore sia dato come onnisciente. E potete sempre costruire un'alternativa, perché se non c'è alternativa, allora non c'è costruzione. La mia cara madre diceva sempre che c'è un'alternativa ad ogni azione, tranne due eccezioni: starnutire e fare figli. Queste due cose si possono fare in un modo solo, per tutto il resto c'è più di una maniera. Lei era una donna molto intelligente; ci sono (quasi) sempre delle alternative. Si può dire qui – di fronte alla focalizzazione interna – che abbiamo un narratore normale «uno di noi», che semplicemente inventa quello che gli altri pensano. Eppure quando si confrontano le due ipotesi, si trova che la prima ipotesi («onnisciente») è più probabile. Rende meglio ragione del testo. Ma se qualcuno dice «Credo che questo sia un narratore limitato che inventa», non si può dimostrare che sbaglia. Questo va dunque a riprova del fatto che, con entrambe le ipotesi, abbiamo a che fare con dei costruzioni.

Più in generale, quello che io sostengo è che, dal momento che una narrazione è un costruzione della nostra mente, qualsiasi segno o insieme di segni è una narrazione se genera in noi suspense, curiosità o sorpresa. Pensate a voi stessi. A volte passeggiate nel deserto, vedete una roccia e improvvisamente inventate una storia su quella roccia. Perché? Perché in qualche modo vi ha fatto domandare qualcosa riguardo al suo passato. All'inverso, il fatto stesso che avete inventato una storia mostra l'effetto su di voi della curiosità, in risposta alla quale avete prodotto la storia. Un movimento da un vuoto (gap) al riempimento romanizzato di un vuoto, in buona sostanza. E la stessa cosa vale, ad esempio, contro la concezione mimetica che la narrazione necessiti di un certo numero di eventi o anche un evento. Nell'articolo *Raccontare nel tempo* che hai tradotto,¹⁰ chiedo «Che dire del grido “al fuoco”?». Quando sentiamo gridare cosa succede? È una sorpresa. Allora torniamo indietro nel tempo e (ri)costruiamo qualche disavventura passata – come causa del fuoco – e guardiamo anche in avanti: dobbiamo scappare. Un momento significativo, dunque. Quindi non è necessaria una forma specifica per creare una narrazione. Noi creiamo narrazione e la creazione è lettore-dipendente o lettura-dipendente. Noi due possiamo stare di fronte allo stesso gruppo di segni ed io lo leggerò in un modo, tu lo leggerai in un altro. Magari io posso dimostrare che la mia lettura è migliore della tua, ma questo non è compito della teoria della narrazione. Il compito di decidere quale interpretazione sia la migliore spetta alla teoria dell'interpretazione. La teoria della narrazione de-

¹⁰ Meir Sternberg, *Raccontare nel tempo (II): Cronologia, teleologia, narratività*, traduzione di Franco Passalacqua, «Enthymema», I (2009), pp. 136-186.

ve spiegare sia le buone letture sia le cattive letture, perché entrambe, quella buona e quella cattiva, sono motivate dalla stessa forza (ri)costruttiva, teleologica, proteiforme.

8. Il Principio di Proteo: la relazione multi-a-molti tra forme e funzioni. La validità epistemologica e le implicazioni filosofiche di un modello proteiforme allo studio della narrazione.

La mia è una teoria costruttivista.

[F.P.-F.P.] Come la teoria di Nelson Goodman?

No, lui non è un costruttivista. Cioè, dipende da come si definisce il costruttivismo, ma non è la stessa cosa.

[F.P.-F.P.] Ci sono diversi livelli e diversi tipi di costruttivismo.

Goodman, per esempio, si è occupato di citazione, e riecheggia ancora la vecchia definizione che coinvolge la «fallacia del discorso diretto», con il suo pacchetto-unico forma/funzione. Dunque, tutt'altro un costruttivista, secondo il significato che attribuisco io al termine.

[F.P.-F.P.] Lei ha idea del perché questo approccio funzionalista abbia incontrato resistenza?

Sì, ci ho riflettuto a lungo, e dovete ricordare che io da molti anni lotto contro corrente. Mi chiedo spesso da dove venga questa resistenza e potrebbe esserci più di una ragione. Sicuramente gli interessi e gli investimenti delle persone condizionano le loro risposte, ma non voglio parlare di questo.

Credo che ci sia una ragione psicologica fondamentale, e cioè la tendenza umana verso l'opposto del Principio di Proteo, quella che chiamo la fallacia del pacchetto-unico. È semplicemente più comodo dire «X sta ad Y», «la forma A sta alla funzione A», «la forma B sta all'effetto B1». Il mondo allora sembra ordinato, sicuro. Il Principio di Proteo è, al contrario, una forza sovversiva; dice che nulla è stabile se non che noi q che creiamo tutto *ad hoc*. Questo è psicologicamente molto difficile da accettare per tante persone, e alcune di loro credono che ciò non sia da accademici, perché l'accademia deve stabilire ordine. Solo che ordine per loro significa «la forma A sta alla funzione A1» e altri pacchetti-uni connessi. Anch'io sono per l'ordine – tutti gli studi accademici sono per l'ordine – ma per un ordine di diverso tipo. Il Principio di Proteo stabilisce un ordine intricato e flessibile, che credo rifletta il dinamismo della comunicazione umana. L'altro ordine sembra molto ordinato, ma non funziona. Vi posso mostrare in ogni caso che la forma A può eseguire funzioni che sono diverse da A1 e che quella funzione A1 può essere eseguita da forme diverse da A. In molti casi, questo dinamismo infinito salta proprio all'occhio. Quindi credo che in fondo si tratti di una resistenza di tipo psicologico. Per la maggior parte delle persone il mondo sembra sicuro quando si può dire «A sta a B», forma e funzione rientrano in un pacchetto-unico. È più semplice anche per uno studente, rispetto alla difficile alternativa Proteiforme. Anche tra i miei studenti. Ho visto che impiegano del tempo a liberarsi da quello che è stato messo loro in testa al liceo. Lì ai professori piace essere considerati onniscienti, e insegnano di conseguenza. Così bisogna poi in un certo senso rieducare li studenti ad un approccio più coraggioso. Questa, in fondo, è la conclusione a cui sono giunto.

[F.P.-F.P.] Crede che studiare la teoria della narrazione con questo approccio e insegnare il Principio di Proteo possa essere importante per riconcepire il modo di studiare delle persone, anche nella scuola elementare e media, fino al liceo?

Sì, cambia tutto. Io credo che il Principio di Proteo debba essere insegnato ad ogni bambino a scuola. È la nostra difesa contro il dogmatismo, contro la tirannia del pensiero. Non è per insegnare loro qualcosa di strano, bensì per insegnare qualcosa che loro fanno già, che tutti noi facciamo. Intendo dire che tutti comunichiamo in così tanti modi, a volte per ottenere lo stesso risultato. Con qualcuno sai che il modo per ottenerlo è questo, ma se poi vuoi ottenere lo stesso risultato con un'altra persona, scegli un mezzo diverso. Il Principio di Proteo formula quello che noi effettivamente facciamo. È questo che mi sembra così affascinante di esso. Mentre quello che ci viene predicato dai professori, dai politici e dalle ideologie è progettato per incanalarci in un'una certa mentalità automatica, nel vedere le cose come fisse e inevitabili: «Se accade questo, allora bisogna entrare in guerra», «Se accade quello, bisogna imporre nuove tasse ai cittadini». No, c'è sempre un'alternativa. Così, come uomo che crede profondamente nella libertà di pensiero, io penso che il Principio di Proteo sia un principio democratico fondamentale, al di là dei suoi vantaggi accademici. Come ho detto, è una difesa contro la tirannia.

[F.P.-F.P.] Crede che questo principio possa funzionare anche in ambito scientifico?

Sì, credo di sì. Anzi, credo che i bravi scienziati e i bravi studiosi l'abbiano sempre praticato, con nomi diversi. A volte le rivoluzioni, in ambito umanistico o nelle scienze, possono essere descritte proprio nei termini del Principio di Proteo. Un esempio molto semplice: «Per ottenere questo tipo di effetto, per ottenere la luce, non è necessario usare le candele, si può usare l'elettricità». Per me è la stessa cosa. Non credo che il Principio sia specifico ad un certo ambito o ad una certa disciplina. Per esempio, una delle mie obiezioni al modo in cui operano i linguisti è che essi mirano a creare dei pacchetti-unicì, ad esempio, di sintassi, o tra forma verbale e significato. Vi posso portare un esempio da una teoria che una volta era davvero molto nota e influente, non meno tra gli strutturalisti: mi riferisco all'opera di Roman Jakobson. Prendete il celebre articolo «*Linguistica e Poetica*». Jakobson parla lì delle funzioni del linguaggio. Egli elenca sei funzioni, che corrispondono a sei elementi linguistici. Ma Jakobson è in realtà un anti-funzionalista. Voglio dire, parla di funzioni, ma vuole legare quelle funzioni a certe forme. Per esempio, «La funzione poetica si esprime nella proiezione del principio di equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione». Ora, detto in parole povere, questo significa che la funzione poetica si manifesta in strutture di equivalenza. X è «equivalente a Y», perché «simile a Y», o «opposto a Y»; un verso di poesia è equivalente ad un altro, una strofa è equivalente ad un'altra strofa, una struttura sintattica è equivalente ad un'altra. Ma perché limitare la funzione poetica alla forma dell'equivalenza? Perché non dire, come altri fanno, che la funzione poetica si esprime, poniamo, nel linguaggio metaforico, o che la funzione poetica si esprime – come direbbe Aristotele – nel piacere dell'imitazione? Che la funzione poetica si esprime nell'ambiguità? Dal momento che ci sono infinite possibilità, perché limitare l'atteggiamento poetico verso il messaggio a quella? Oppure un'altra funzione di Jakobson, poniamo, quella dell'auto-espressione si manifesta a quanto pare nelle esclamazioni. Ma perché limitarla alle esclamazioni? Non possiamo esprimere noi stessi in un numero infinito di modi? Jakobson è, in questo senso, un falso funzionalista. Parla di funzioni, ma per lui la scienza o la scienza linguistica consiste in pacchetti-unicì: per esempio, la funzione poetica si manifesta nell'equivalenza, un'altra funzione è legata ad una forma verbale diversa, ma ugualmente monopolistica (e.g. esclamativa) e via dicendo, fino all'ultima delle sei. Così, anche l'uso del termine «funzione» non garantisce un approccio funzionalista.