

Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*

Stefano Ballerio
Università degli Studi di Milano

Abstract

Recensiamo Paolo Giovannetti. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2012.

Parole chiave

Giovannetti, racconto, narratologia

Contatti

stefano.ballerio@gmail.com

Ambizione di questo libro¹, scrive il suo autore nelle prime battute dell'introduzione, è «aggiornare le teorie narratologiche in lingua italiana» in un momento in cui «le idee stesse di "narratologia" e di "teoria" sono profondamente in crisi» (11). Se infatti la narratologia di matrice strutturalista – *classica*, dice Giovannetti – è ormai diffusamente radicata nella teoria letteraria italiana, essendosi insediata perfino nei programmi della scuola superiore, altre correnti degli studi sulla narrativa che all'estero sono ormai radicate restano da noi poco note o affatto sconosciute. Il saggio di Giovannetti – manuale, anche, in quanto nasce da una pluriennale esperienza di insegnamento della materia e certo può introdurre gli studenti di un corso universitario alla studio della narrativa, ma saggio, senza dubbio, per approfondimento e modalità argomentative – compone quindi la narratologia strutturalista, soprattutto genettiana, con le proposte di Franz Karl Stanzel, risalenti agli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta ma mai pervenute in Italia,² e con i contributi più recenti della narratologia cognitivistica e latamente postclassica.

A questa ambizione Giovannetti unisce la scelta di estendere la sua attenzione, in modo sistematico, al cinema e alla televisione. La ragione addotta è che il pubblico contemporaneo della narrativa, non solo studentesco, è tipicamente un pubblico di narrativa cinematografica e televisiva, ma lo svolgimento del discorso giustifica la scelta in altri due modi: mostrando che le categorie della narratologia, applicate al cinema e alla televisione, non possono che rimodularsi e complessivamente approfondirsi – ricorrono i nomi di André Gaudreault e di Christian Metz – e suggerendo che il carattere intermediale di molta narrativa letteraria contemporanea richiede una teoria che sappia rendere conto delle componenti cinematografiche e televisive di questa intermedialità. Nel discorso di Giovannetti entrano quindi il cinema, dai fratelli Lumière a Terrence Malick e da Abel

¹ Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2012.

² Dico *mai pervenute* perché i saggi di teoria della narrativa di Stanzel, che all'estero sono diffusamente noti da decenni, in Italia non sono mai stati tradotti. In questo senso, il libro sopperisce in parte a questa lacuna della nostra editoria con un capitolo di approfondimento in cui Filippo Pennacchio offre una presentazione articolata e ragionata delle teorie di Stanzel.

Gance a Jim Jarmusch, e la fiction contemporanea di *Lost* o *Desperate Housewives*. Inoltre, la stessa selezione dei materiali letterari include non solo il romanzo realista dell'Ottocento, il romanzo modernista e la narrativa di genere, spesso frequentati dai narratologi, ma anche, tra l'altro, i poemi cavallereschi italiani, numerosi romanzi e racconti postmoderni e una varia produzione narrativa dei nostri anni (per me, in particolare, è stato un piacere ritrovare passi di David Foster Wallace, Jonathan Franzen e J.M. Coetzee). Anche il fumetto, infine, riceve qualche attenzione.

Sia gli orizzonti teorici sia i materiali su cui si esercita la riflessione sono quindi molteplici, ma il rischio che ne deriva, che questa apertura degeneri in confuso sincretismo, è subito scongiurato da una terza scelta, intesa a una maggiore focalizzazione del discorso: invece di guardare all'universo eterogeneo dello storytelling, Giovannetti si concentra su testi letterari, cinematografici e televisivi eminentemente narrativi e che consentano di «mettere a fuoco una specie di *nucleo forte* del mondo del racconto» (24); e, inoltre, su testi *finzionali*. La composizione di fonti e prospettive eterogenee perviene quindi a una sintesi della cui organicità è già sintomo il lessico adottato, che serba traccia delle sue diverse origini senza rendere la sensazione di ibridazioni semantiche superficiali. Nello stile dell'autore, anzi, si rende udibile una voce chiaramente pronunciata, che tiene sempre viva l'attenzione del lettore.³

La coesione del discorso è poi garantita da un'idea portante che ne struttura l'impostazione e lo svolgimento:⁴ nel sistema della comunicazione narrativa – che per Giovannetti, sulla scorta della tradizione narratologica e della sintesi di Wolf Schmid, si compone di autore reale, autore implicito, narratore, narratario, lettore implicito e lettore reale – si annida una asimmetria:

Il narratore è indispensabile per concepire la comunicazione narrativa. Il narratario invece no. Quanto più il narratore si allontana dalla dimensione dell'oralità tanto meno il ruolo di un destinatario interno riveste una qualche importanza, e anzi alla fine del percorso il narratario scompare.

L'asimmetria, appunto. Il sistema non più orale della comunicazione narrativa ha la conseguenza di produrre due *indebolimenti* all'interno di uno schema che sembrava simmetrico: quello dell'autore reale, incapace di intervenire nella propria opera dopo che l'ha abbandonata, dopo che l'ha pubblicata; e quello del narratario. Insieme, quel sistema produce un notevolissimo *rafforzamento* [...]: quello del *lettore-spettatore reale*. È lui infatti che genera l'immagine dell'autore e del lettore impliciti, ed è lui che si fa carico del ramo secco del sistema, dell'istanza ormai residuale costituita dal narratario. [...] Nel racconto come la nostra civiltà l'ha elaborato, una voce fittizia, un narratore *finzionale*, si rivolge *direttamente* a noi lettori e spettatori viceversa *reali*. (285)

Decisivi sono quindi il narratore e il lettore reale. Il primo, sulla scorta di Genette, agisce nel discorso di Giovannetti come categoria che guida la descrizione strutturale delle opere narrative; il secondo, sulla scorta del cognitivismo di Monika Fludernik e di David Herman, consente di capire come le narrazioni di fatto prendano vita oltre la pagina o lo schermo. L'autore reale e soprattutto il narratario si indeboliscono di conseguenza.

³ La mia, quanto meno: uno dei problemi della narratologia è che si erigono le proprie impressioni di lettura a impressioni «del lettore»; qui però confido di non sbagliare.

⁴ Attenzione: sto per svelare la fine del saggio; se volete conservare la sorpresa, abbandonate ora la lettura di questa recensione.

L'«asimmetria» che così si profila susciterà qualche fastidio nei lettori più legati alle esigenze di sistema – e in questo caso alla simmetria e alla separazione dei piani – ma a me sembra una proposta di estremo interesse, che vanta almeno tre punti di forza: in primo luogo, rende conto delle impressioni di lettura di molti lettori che, leggendo romanzi e racconti privi di un narratario dalla fisionomia definita (e sono, questi romanzi e racconti, la grande maggioranza), hanno la sensazione che il narratore si rivolga proprio a loro. In secondo luogo, è fondata su una riflessione di ordine storico – nasce cioè dall'osservazione della tradizione letteraria e del suo cambiamento. In terzo luogo, è equilibrata in quanto ammette la possibilità del narratario, sebbene lo confini a casi numericamente minoritari e ne limiti le funzioni, e per l'autore reale parla di indebolimento dovuto alle circostanze della comunicazione in situazioni storiche determinate, invece che, *à la Barthes* e ideologicamente, di «morte» *tout court*. A questo proposito, anzi, il rilievo che farei è che ci si potrebbe spingere ancora più avanti, nella revisione del sistema, e disfarsi dell'autore e del lettore impliciti: se infatti la «grande utilità» di queste coppie, come scrive Giovannetti, è in un loro ruolo di «mediazione fra il mondo fittizio del racconto (la sua *fictionality*) e il mondo reale» (242), che cosa resta di questa utilità una volta che narratore e lettore, che abitano rispettivamente il mondo fittizio e quello reale, possono comunicare direttamente? Ma il rilievo riguarda non tanto il sistema di Giovannetti quanto le due categorie dell'autore e del lettore impliciti, come si vede, e non è questa la sede per riaprire discussioni annose sull'esistenza dell'autore implicito (categoria introdotta da Wayne Booth, come si ricorderà, in pagine confuse fino all'incoerenza) e sulle fattezze del lettore implicito (o *modello*, secondo Eco; o *astratto*, secondo Schmid; o *virtuale*, secondo Genette; o anche *ipotetico*, se non sbaglio. E già questa superfetazione dei predici che di questo lettore non reale dovrebbero definire l'essenza, e sui quali gli assertori della sua esistenza non trovano accordo, induce qualche sospetto...).

Restiamo dunque alle due figure decisive di Giovannetti – narratore e lettore reale – e notiamo come il suo discorso conseguentemente proceda dalla figura del narratore, osservata nei suoi rapporti con l'autore reale e con l'autore implicito, per poi spostarsi, dopo una discussione articolata delle categorie di tempo, voce, modo, fabula e intreccio, mimesi e diegesi, focalizzazione e punto di vista, verso la parte del lettore. Dopo i capitoli appena ricordati, infatti, quelli su personaggi e ambienti chiamano in causa innanzitutto il lettore reale, il quale anima luoghi e figure del testo integrandovi la propria esperienza e compiendo operazioni sulle quali, in anni recenti, si sono soffermati soprattutto i narratologi cognitivistici.

Affrontando il personaggio narrativo, in particolare, Giovannetti innanzitutto osserva come la narratologia classica lo abbia lasciato in secondo piano, spiega questa minore attenzione con la predilezione della narratologia classica per le azioni e i fatti rispetto a ciò che è statico – gli *esistenti*: personaggi e ambienti – e rileva come questo orientamento contraddica l'esperienza di tanti lettori e spettatori che dimenticano le trame ma ricordano i personaggi (175-76). Personalmente, non parlerei dei personaggi narrativi come di «qualcosa di *spaziale*», contrapposto a ciò che è temporale (175), – forse per proustismo o, in alternativa, perché il divenire identitario del personaggio, che necessariamente si compie nel tempo, mi sembra un tratto qualificante almeno del romanzo – e cercherei la ragione di questa minorità del personaggio presso la narratologia classica nel fondamentale antumanesimo dello strutturalismo. Tuttavia, sottoscrivo senz'altro il rilievo dato da Giovannetti al personaggio e inoltre l'idea, che mi sembra implicita nel suo discorso, che

una teoria della narrativa dovrebbe rendere conto, senza necessariamente condividerli, anche degli atteggiamenti e dei comportamenti dei lettori.⁵ Le pagine sul processo di costruzione del personaggio da parte del lettore, che discutono tra l'altro i due principi dell'eroe-agente, lotmaniano, e del minimo scarto dal mondo reale, mi sembrano quindi un'integrazione importante a quelle più tradizionali su Aristotele, Chatman e Forster. E in generale trovo convincente l'aggiunta di un versante di teoria della ricezione, su basi cognitiviste, alla riflessione sul personaggio (le pagine su personaggi e pubblico di cinema e televisione, in particolare, offriranno molti spunti di riflessione a chi usualmente si occupa di letteratura).

Questa duplice attenzione alla dimensione strutturale e a quella dell'interpretazione guida anche le riflessioni successive sulle «infrazioni al racconto “classico”». Giovannetti vi tratta di metalessi, di *mise en abyme* e di metaracconto postmoderno, individuando tra l'altro alcune tendenze nell'evoluzione tecnica del racconto degli ultimi trent'anni:

1. in generale, la *problematizzazione della voce narrante*, secondo la procedura, spesso, della *parallessi*;
2. l'evidente contaminazione delle voci narranti con *modi saggistici*, che al limite favoriscono la pratica dell'*autofiction*;
3. la diffusione di racconti figuralizzati *al tempo presente*;
4. la vera e propria “cinematografizzazione” (o anche “televisivizzazione”) degli *schemata narrativi* che presiedono alla lettura delle opere letterarie.

Il passo mostra come l'attenzione alle due dimensioni nominate – strutture e interpretazione – si traduca anche in un riferimento diffuso alla storia letteraria, nei suoi diversi modi di morfologia storica e di storia della produzione e della ricezione delle opere.⁶

L'intera sezione è estremamente interessante. La seguono l'approfondimento di Filippo Pennacchio su Franz Karl Stanzel e la parte terza e conclusiva del saggio – «Come agisce il lettore» –, che propone idee della narratologia classica – il lettore implicito, il narratore inattendibile e altro – e della narratologia cognitivistica. In particolare, incontriamo i concetti di *schema*, *frame* e *script*, di cui Giovannetti discute l'incidenza sulla lettura, e più in generale una riflessione sui modi in cui il lettore reale coopera alla costruzione della narrazione e del suo significato. Emozioni ed esperienza intermediale del lettore sono trattate come componenti dell'interpretazione e della ricezione, né il discorso manca di toccare la distinzione tra crossmedialità, transmedialità, multimedialità e intermedialità.

Si chiude con la riflessione sull'asimmetria del sistema della comunicazione narrativa che ho richiamato sopra e alla quale faceva riscontro in apertura – lo dico qui analetticamente, dato che proletticamente ho anticipato il finale – una riflessione su che cosa sia la finzionalità. Con Monika Fludernik, Giovannetti distingue *fictum* – «il contenuto di un racconto non conforme alla “realità”» (23) – *fictio* – la costruzione retoricamente studiata, e artificiosa, del racconto (25) – e *suppositio* – la presentazione nel racconto di «eventi che non sono né inventati né storici, né totalmente oggettivi né totalmente soggettivi» (26):

⁵ E si veda ancora, in proposito, ciò che Giovannetti nota a p. 241

⁶ Così, discutendo dell'enunciato narrativo minimo, Giovannetti nota che «si può forse affermare che gli enunciati narrativi elementari, per manifestare il proprio potenziale di racconto, hanno bisogno di essere inseriti entro una cornice di genere ed entro una tradizione storicamente fondata» (39); mentre i collegamenti tra letteratura e cinema, per esempio sul punto dell'enunciazione impersonale del cinema e della narrazione figurale della letteratura, sono colti non solo su un piano strutturale, ma anche nelle specificità di momenti determinati della storia delle due arti alla fine Ottocento (68-72).

tipicamente, i pensieri dei personaggi – e vede nell’uso della *suppositio* il contrassegno decisivo della finzionalità.

Tra questi due estremi – l’esordio sulla finzionalità e la chiusa sull’asimmetria –, si incontrano ancora molte cose notevoli. Tra queste, ricordo sparsamente la ripresa delle idee di Gaudreault su *mostrazione* e *narrazione* e inoltre su *meganarratore filmico* e *narratore fondamentale*,⁷ un capitolo di approfondimento, di Giuseppe Signorin, su Pasolini e il cinema non narrativo; una revisione storico-teorica delle nozioni di *fabula* e *intreccio*; e osservazioni e proposte diverse, come quella dell’analessi ipotetica, per cui posso solo rimandare alla lettura del libro. Il percorso è insomma denso e tuttavia (*tuttavia?*) non smette mai di essere godibile. Se quindi è una verità universalmente nota che ogni studente o studioso di letteratura deve prima o poi, o ripetutamente, misurarsi con la narratologia, questo libro sarà per tanti un buon partito.

⁷ La presentazione delle tesi di Gaudreault è seguita con un capitolo di approfondimento, di Giuseppe Signorin, su Pasolini e il cinema non narrativo