



Enthymema XXXVI 2024

Käte Friedemann, “Il narratore nella forma epica”

Daria Biagi

Università degli Studi dell’Aquila

Abstract – Il concetto teorico di «narratore» come istanza mediatrice indipendente dall’autore fa la sua comparsa negli studi letterari all’inizio del Novecento, compiutamente formulato per la prima volta nel saggio di Käte Friedemann *Die Rolle des Erzählers in the Epik* (*Il ruolo del narratore nell’epica*, 1910). Il saggio, che affianca se non anticipa la riflessione di Henry James e Percy Lubbock sull’uso del punto di vista, sarà negli anni Venti tra le letture di Michail Bachtin e nel dopoguerra tra i testi di riferimento di Franz K. Stanzel, ma a dispetto del suo ruolo pionieristico non verrà tradotto in altre lingue e non accederà dunque a una circolazione internazionale. Le pagine che seguono presentano in traduzione italiana una sintesi delle principali tesi del saggio, così come vengono riassunte e puntualizzate dalla stessa Friedemann nell’articolo “Der Erzähler in der epischen Dichtung” (*Il narratore nella forma epica*, 1913). L’articolo tradotto è preceduto da un’introduzione che ripercorre la traiettoria intellettuale dell’autrice, cresciuta a Berlino in una famiglia di ebrei assimilati, vicina all’ambiente dei neokantiani e poi allieva a Berna di Oskar F. Walzel, della quale si perdono le tracce nella Palestina degli anni Quaranta. La riflessione di Friedemann, situata in un territorio ancora indistinto tra teoria del romanzo e narratologia, rappresenta non soltanto un tassello da collocare tra i nomi di Wilhelm Dilthey e di György Lukács, ma contribuisce a riportare in primo piano nodi teorici che sono a tutt’oggi oggetto d’indagine – primo fra tutti il problema del narratore come medium *che giudica*, qualità (o difetto) ineliminabile di ogni sistema di pensiero prodotto da esseri umani e non da «automi».

Parole chiave – Narratore; Käte Friedemann; Teoria del romanzo; Narratologia; Epica; Finzione; Medium.

Title – Käte Friedemann, “The Narrator in the Epic”

Abstract – The theoretical concept of ‘narrator’ as a mediating entity independent from the author emerged in literary studies in the early 1900s and was fully articulated for the first time in Käte Friedemann’s 1910 essay “Die Rolle des Erzählers in der Epik” (“The Role of the Narrator in Epic Literature”). Friedemann’s work, which parallels or even predates Henry James’ and Percy Lubbock’s analysis of point of view, influenced Mikhail Bakhtin in the 1920s and later Franz K. Stanzel. Despite its pioneering role, it remained untranslated, which significantly limited its impact. The following pages provide the first Italian translation of the essay’s main theses, as condensed by Friedemann herself in her 1913

article “Der Erzähler in der epischen Dichtung” (“The Narrator in Epic Form”). The translation is preceded by an introduction tracking the intellectual path of the author, who grew up in an assimilated Jewish family in Berlin, was connected to Neo-Kantian circles, studied under Oskar F. Walzel in Bern and moved to Palestine in the early 1940s. Friedemann’s work, situated between the theory of the novel and narratology, represents an important voice in early 20th century literary theory, one that should be considered in its conversation with authors such as Wilhelm Dilthey or György Lukács. Furthermore, the article contributes to bringing to the fore theoretical nodes that are still under investigation today, first and foremost the problem of the narrator as a judging medium, and as such inevitably human.

Keywords – Narrator; Käte Friedemann; Theory of the Novel; Narratology; Epic; Fiction; Medium.

Biagi, Daria. “Käte Friedemann, ‘Il narratore nella forma epica’ ”. *Enthymema*, n. XXXVI, 2024, pp. 15-36.

<https://doi.org/10.54103/2037-2426/28151>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

ISSN 2037-2426



Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License

Introduzione

Daria Biagi

Università degli Studi dell'Aquila

1. Il narratore: origini e persistenza di un problema

Il nome di Käthe Friedemann è tutt'altro che ignoto agli studiosi di narratologia. Al suo saggio *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (*Il ruolo del narratore nell'epica*), pubblicato a Lipsia nel 1910, si fa risalire la prima formulazione teorica del concetto di *narratore* [*Erzähler*], nozione che diventerà a tal punto decisiva negli studi letterari da apparirci, oggi, come qualcosa di scontato. Eppure è solo all'inizio del secolo scorso che questo concetto viene formalizzato in maniera compiuta: finalmente distinto dalla figura storica e biografica dell'autore, il narratore si caratterizza come l'elemento distintivo di quella particolare forma letteraria che – nella tripartizione dei generi letterari cui anche Friedemann si rifà – viene definita *epica*. Estraneo dunque tanto alla scrittura drammatica che a quella lirica, il narratore coincide con il *medium* – persona o istanza testuale che sia – che veicola la narrazione, e la sua presenza è qualcosa che l'opera epica non cerca affatto di dissimulare, ma che al contrario espone e problematizza. Nel saggio del 1910 Friedemann conia una fortunata definizione di questo meccanismo – «„der Erzähler“ ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende» («è il narratore quello che giudica, che sente, che osserva») – alla quale il suo nome resterà inscindibilmente legato, ma anche, in qualche modo, limitato: mai tradotto in altre lingue, il suo studio avrà infatti una diffusione circoscritta ai lettori germanofoni, e non troverà accesso, se non appunto sotto forma di citazione, al contesto della riflessione internazionale.

Il pensiero di Friedemann va invece molto al di là di una singola formulazione brillante, e meriterebbe di essere approfondito sia per il ruolo pionieristico che svolge in quella che diventerà in seguito la narratologia, sia per il modo in cui contribuisce alla nascente riflessione sul genere letterario del romanzo, cui all'inizio del Novecento si dedica tutta una nuova generazione di filosofi e di scrittori. In linea con l'estetica della forma propugnata da Oskar F. Walzel, suo maestro all'università di Berna, Friedemann concentra la sua indagine sul gesto, esplicito o meno, con cui il narratore si rivolge ai suoi interlocutori, sentendo, osservando e soprattutto giudicando i personaggi e gli avvenimenti di cui racconta. Fin dalle prime pagine del volume il bersaglio esplicito dell'analisi è una forma di letteratura che si pretende 'oggettiva', e che in quanto tale stigmatizza la presenza dell'autore come un indebito immischiarsi nei fatti narrati. Ma – si chiede Friedemann – chi è effettivamente a 'immischiarsi'? Il passaggio che comprende la citazione sopra riportata è un buon punto d'accesso a questo problema:

Non si tratta dello scrittore tal dei tali che, in forme più o meno velate, dissemina su se stesso e sugli altri indiscrezioni alle quali la critica storico-letteraria non si stanca di dare la caccia: è il narratore quello che giudica, che sente, che osserva. Il narratore simboleggia la visione epistemologica a noi nota fin da Kant secondo cui percepiamo il mondo non com'è in sé e per sé, bensì attraverso il filtro di un intelletto che osserva. È attraverso di esso che, nella nostra percezione, il mondo reale si separa in soggetto e oggetto. [...] Non si tratta insomma di uno scrittore situato al di fuori dell'opera d'arte, che si vede costretto ad aggiustare e spiegare a posteriori i suoi personaggi perché non è stato capace di dar loro una vita autonoma, quanto del narratore, che proprio in quanto osservatore diventa parte integrante della propria opera. E

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

poiché non rappresenta un automa, bensì un essere vivente, non è tenuto a porre limiti al suo io, ovvero al giudizio sui fatti narrati. (Friedemann, *Rolle* 26)

Questo denso paragrafo mostra come l'individuazione del narratore emerga dalla necessità di collocare l'istanza giudicante all'interno e non all'esterno dell'opera letteraria: non è l'autore come figura storica a darci una visione filtrata dei fatti (per questa ragione le ricostruzioni storico-letterarie sono sempre solo parzialmente utili all'interpretazione di un'opera), quanto il narratore, elemento non accessorio ma costitutivo della finzione epica. L'angolazione da cui questi racconta i fatti, il suo «punto di vista» (*Blickpunkt*), condiziona e orienta l'intera costruzione narrativa, del tutto a prescindere dalla materia narrata. È noto come più o meno negli stessi anni giunga a conclusioni analoghe anche Henry James, formulando nelle prefazioni ai suoi romanzi quelle considerazioni sul *point of view* che Percy Lubbock avrebbe in seguito reso celebri in *The Craft of Fiction* (1921). L'attenzione rivolta al narratore sembra avere in James e Friedemann una sorta di doppia 'radice', pragmatica da un lato e speculativa dall'altro, che nel primo caso nasce dall'autoanalisi dello scrittore sul proprio operato e nel secondo scaturisce invece da una tradizione filosofica di lungo corso. È infatti nell'epistemologia kantiana che Friedemann radica la sua riflessione, arrivando a leggere la figura del narratore come una concretizzazione artistica dell'idea dell'inattangibilità dell'oggetto, mai accessibile all'osservatore in quanto tale ma sempre e solo nella varietà delle sue manifestazioni fenomeniche. Da qui anche la principale divergenza tra l'impostazione di James – che privilegia soluzioni artistiche in cui il narratore tende a scomparire dietro i suoi personaggi, e che molta fortuna avranno nel corso del Novecento – e quella di Friedemann, secondo cui la narrazione epica non ha invece ragione di dissimulare la presenza di questo *medium*, ma può al contrario farne un punto di forza delle proprie rappresentazioni.

Senza ricevere lo stesso riconoscimento di James e Lubbock, in maniera più carsica e spesso sganciata dal nome della sua ideatrice, la riflessione di Friedemann è filtrata nella teoria letteraria novecentesca fino a diventarne un'acquisizione essenziale. *Die Rolle des Erzählers*, recensito e discusso al momento della sua pubblicazione da germanisti e filosofi come Richard Müller-Freienfels, Georg Witkowski, Hermann Almstedt e lo stesso Walzel,¹ sarà negli anni Venti tra le letture di Michail Bachtin, a cui fornirà supporto teorico per lo studio dedicato al *Bildungsroman*. Nei materiali preparatori a questo lavoro, poi confluito nel grande progetto su Rabelais, il saggio di Friedemann è infatti preso in esame accanto a quelli di György Lukács e del filosofo Georg Misch, seguace della scuola di Dilthey.² La vicinanza di Friedemann alla cerchia di Oskar Walzel, già punto di riferimento dei formalisti russi per i suoi studi sul romanticismo tedesco e sui problemi compositivi dell'opera d'arte,³ contribuirà inoltre a far sì che il saggio sul narratore continui a circolare tra gli studiosi del blocco sovietico, tanto che ancora negli anni Settanta sarà tra i pochissimi riferimenti occidentali menzionati da Boris Uspenskij nel suo *Poëtika kompozicii* (Uspenskij 6n). Sarà però soprattutto Franz K. Stanzel, che com'è noto costruisce la sua teoria delle situazioni narrative a partire dal problema della mediazione [*Mittelbarkeit*] a valorizzare l'eredità di Friedemann (Stanzel, *Die typische* 31, 42; Stanzel, *Theorie des Erzählens* 15 *et passim*). A partire dagli anni Sessanta, grazie anche alla ristampa della sua opera principale, l'autrice è dunque regolarmente menzionata negli studi di narratologia, tanto in quelli che si collocano sulla sua stessa linea – come appunto quelli di

1 Cfr. Müller-Freienfels (il saggio di Friedemann è discusso alle pp. 364-366); Almstedt; Walzel (in particolare 166-167). L'articolo di Walzel riporta anche l'opinione di Witkowski, che aveva definito il lavoro di Friedemann «die beste vorhandene Technik des Romans» («la miglior tecnica del romanzo esistente», 166).

2 Cfr. Sini, «L'incompiuto divenire».

3 Un accenno alla «scuola di Walzel» tra i precursori del formalismo si trova già in Doležel. Per un'analisi specifica del ruolo di Walzel cfr. Tchougounnikov.

Friedemann, “Il narratore nella forma epica”

Daria Biagi

Stanzel o di Wolfgang Kayser –, quanto in quelli di chi, come Käte Hamburger, ne mette invece radicalmente in discussione le premesse (Hamburger 166 *et passim*). Una presenza che arriva, seppure fra occasionali crisi d'identità (un importante saggio del 1982 la trasforma misteriosamente in «Käte Friedländer»⁴), fino al nostro presente, rimanendo uno dei punti di partenza negli studi che si interrogano dalle più diverse prospettive sulla posizione e sul ruolo della voce narrante (Fludernik, *The Fictions of Language* 67; Fludernik, *An Introduction* 10; Müller e Kindt 18-19 *et passim*; Plotke 25-9; Patron 9-10 *et passim*).

2. Käte Friedemann, elementi per una traiettoria

È dunque singolare che la figura di Friedemann sia rimasta avvolta in una sorta di oblio, al punto che finora non è stato possibile accertarne neanche la data di morte⁵. Sono effettivamente assai scarsi i documenti a partire dai quali è possibile ricostruire le tappe principali della sua vita, della quale si perdono le tracce poco dopo la fine della Seconda guerra mondiale.⁶ Il padre, Edmund Friedemann, è un giurista vicino al partito liberale, impegnato nel movimento contro l'antisemitismo nonché autore di romanzi e saggi di argomento storico; la madre, Auguste Szkolny, è tra le fondatrici e docenti del Pestalozzi-Fröbel-Haus, istituzione d'avanguardia specificamente rivolta alla formazione delle insegnanti per le scuole dell'infanzia. I due si sposano a Berlino nel gennaio del 1874 e il 1° novembre dello stesso anno nasce Käthe Auguste, la prima di cinque figli. L'ambiente intellettualmente aperto della famiglia fa sì anche alle figlie venga impartita un'istruzione di primo livello: tra il 1882 e il 1890 Käthe frequenta a Berlino la scuola privata di Lucie Crain, figura di spicco del movimento per l'emancipazione delle donne, e dal 1891 il collegio femminile Neu-Watzum di Wolfenbüttel diretto da Henriette Breymann, co-fondatrice del Pestalozzi-Fröbel-Haus. Presso un editore di Wolfenbüttel pubblica inoltre, ancora con il nome di «Käthe», un romanzo intitolato *Schwester Lotte. Eine Diakonissengeschichte* (Sorella Lotte. Storia di una diaconessa).⁷ Proseguirà gli studi all'università di Berna, laureandosi *summa cum laude* nel novembre del 1907 con una tesi dal titolo *Die Formale Beziehung des Erzählers zu seinem Werk* (Il rapporto formale del narratore con la sua opera), primo nucleo di quello che diventerà il suo libro più importante. Negli anni seguenti lavora come insegnante in alcune scuole berlinesi e scrive di letteratura e di estetica per varie riviste filosofiche (tra cui la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* e l'*Archiv für systematische Philosophie*), occupandosi occasionalmente anche di temi etici e religiosi (per esempio su «Die christliche

4 Così è citata, peraltro come autrice di una delle «most notable definitions of the structure of novelistic narrative», in Pascal 237. L'errore è certamente da attribuire allo statuto incompiuto del saggio, pubblicato dagli allievi di Pascal dopo la sua morte.

5 La *Neue Deutsche Biographie*, il principale catalogo biografico di area tedesca, ne riporta solo il nome accompagnato dalla data di nascita e dalle definizioni «scrittrice, filologa, studiosa di letteratura» (ad vocem, online, ultima consultazione: 9.10.2024). La data di nascita è l'unica informazione che compare sotto il suo nome anche in Heuer 104; mentre l'*Archiv Bibliographia Judaica. Lexikon deutsch-jüdischer Autoren* (vol. VIII: Frie-Gers), non la menziona affatto.

6 Ringrazio Hans-Harald Müller e Olaf Müller per i preziosi suggerimenti che mi hanno fornito, e soprattutto Wilhelm Schernus, che ha generosamente condiviso con me i risultati delle ricerche da lui svolte sui membri della famiglia Friedemann negli archivi tedeschi. Le informazioni riportate in questo paragrafo provengono dalle seguenti fonti: Friedemann e Friedemann; Breymann; Archivio di Stato del Cantone di Berna, Protocolli della Facoltà di Storia e Filosofia dell'Università di Berna, segn. BB 05.10.1707 (documenti relativi alla laurea di Friedemann) e BB IIIb 1297 (parere di Oskar Walzel sulla tesi e curriculum della candidata), per la riproduzione dei quali ringrazio il responsabile dell'archivio universitario Daniel Burkhardt; Leo Baeck Institute, New York/Berlin, The Walter and Betty Friedemann Collection (digitalizzata, ultima consultazione: 9.10.2024).

7 Friedemann, *Schwester*. Il romanzo ha una seconda edizione l'anno successivo.

Friedemann, “Il narratore nella forma epica”

Daria Biagi

Frau»). L'adesione al cattolicesimo,⁸ condivisa con altri membri della famiglia, non sarà comunque un argine sufficiente alla violenza nazista: i fratelli Ulrich e Max, entrambi medici, lasciano la Germania rifugiandosi prima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti, mentre la sorella Eva, cantante e insegnante di musica, morirà nel campo di sterminio di Auschwitz. Käte Friedemann sfugge a un destino analogo rifugiandosi a Gerusalemme, dove continua a scrivere (probabilmente romanzi⁹), e collabora al settimanale indipendente «Orient» di Arnold Zweig. Su «Orient» compare anche il suo unico scritto apertamente politico, che in linea con le posizioni della rivista critica radicalmente ogni forma di nazionalismo, senza timore di paragonare i fanatici lasciati in patria a quelli incontrati nella “terra promessa”: «I nazionalisti delle più avverse fazioni», scrive Friedemann «si intendono spesso molto bene appunto perché concordi su un'idea formale di nazionalismo. Possono odiarsi a vicenda in quanto rappresentanti del gruppo che è loro nemico, ma gli uni e gli altri odiano molto di più chi voglia anteporre al loro nazionalismo un diverso principio» (Friedemann, *Zur Psychologie* 15). La rivista di Zweig, che attraeva l'ostilità degli ebrei nazionalisti anche per il suo rifiuto di pubblicare in ebraico, chiuderà i battenti pochi mesi dopo in seguito a un attentato; Zweig tornerà in Germania dopo la fine della guerra per stabilirsi nella DDR, e probabilmente anche Friedemann lascerà Gerusalemme per raggiungere i fratelli negli Stati Uniti.¹⁰

Se i meri dati biografici lasciano più zone d'ombra che certezze, sono tuttavia utili a tracciare almeno le linee essenziali di una traiettoria che, soprattutto intorno agli anni Dieci, interseca personaggi e movimenti di grande rilevanza per la storia intellettuale del Novecento. L'ambiente in cui Friedemann si forma è quello della borghesia ebraica assimilata, che nella Berlino d'inizio secolo, tra l'affermarsi di una modernità che tutto livella e il progressivo emergere di ideologie nazionaliste, attraversa una fase di profondo cambiamento. Berlino è in questi anni l'avanguardia della modernità europea, tanto agli occhi di un “provinciale” come Kafka – che progetta a più riprese, invano, di trasferirvisi – quanto a quelli dei viaggiatori italiani destinati a vedere deluse le loro pretese di trovarvi ancora qualche eco della Germania romantica: come una città «impetuosa e prepotente», popolata di donne indipendenti che lavorano e si pagano la birra da sole, la descrive ad esempio Giuseppe Antonio Borgese, che tra il 1907 e il 1908 vi trascorre due anni lavorando come giornalista (Borgese, *Introduzione* IX). Su Berlino, e in particolare sull'allora Friedrich-Wilhelms-Universität, convergono inoltre molti dei più significativi pensatori dell'epoca: frequentando da uditrice le lezioni universitarie, Friedemann ha modo di conoscere il pensiero di intellettuali come Erich Schmidt, studioso del romanzo ottocentesco e in particolare dell'opera di Goethe, e soprattutto Georg Simmel, anch'egli berlinese e proveniente come lei dall'ambiente dell'ebraismo assimilato. Fine conoscitore del pensiero di Kant – nel 1885 aveva ottenuto l'abilitazione con una tesi dedicata ai concetti kantiani di spazio e tempo –, in questi anni Simmel tiene lezioni su Goethe e sulla filosofia del denaro, sulla moda e sulla religione, influenzando profondamente un'intera

8 Nella prima metà degli anni Venti, quando iniziano le sue collaborazioni con riviste d'ispirazione cattolica, è da collocare probabilmente anche la conversione di Friedemann, che nel curriculum conservato tra i documenti universitari (cfr. nota 7) si definisce ancora «mosaischer Confession», «di religione ebraica».

9 È quanto lascia presumere una lettera inviata da Gerusalemme il 17 novembre 1941 allo storico dell'arte Julius Held e al cugino Walter Friedemann: «I miei romanzi vengono letti adesso con grande interesse da una famiglia di amici. È almeno un piccolo risarcimento per il fatto che non verranno pubblicati mai» (Walter and Betty Friedemann Collection, Box 1, Folder 22).

10 È verosimile che Friedemann trascorra a New York gli ultimi anni della sua vita, anche se un appunto aggiunto da Julius Held alla corrispondenza della famiglia afferma che Käte «lived at end of her life in Jerusalem» (The Walter and Betty Friedemann Collection, box 1, folder 6). Certo è che saranno i fratelli a farsi carico del suo mantenimento, dal momento che, come testimonia una lettera del cugino Walter datata 19 settembre 1946, «è ormai nullatenente» e «non può lavorare, perché anche lei malata di cuore» (ibid., box 1, folder 14).

generazione: ad assistere alle sue lezioni, oltre a Friedemann, ci sono studiosi come Ernst Bloch, Martin Buber e soprattutto il giovane Lukács che di lì a poco inizierà l'elaborazione di *Theorie des Romans*, saggio che condivide con *Die Rolle des Erzählers* buona parte dell'impostazione metodologica e dei riferimenti letterari.

3. La teoria del romanzo a inizio Novecento

L'aspirazione a catalogare e definire il romanzo, genere che si avvia a diventare «la forma letteraria predominante della nostra epoca» (Mann 1228), accomuna infatti tutta una nuova costellazione di studiosi, nati tra la metà degli anni settanta e la metà degli anni novanta dell'Ottocento e profondamente influenzati dalla filosofia tedesca d'inizio secolo. Pur trovandosi a operare in contesti diversi, studiosi come Lukács, Bachtin o il già citato Borgese – che in Italia ingaggerà una solitaria battaglia a favore del romanzo¹¹ – hanno riferimenti comuni e si muovono in un territorio fecondamente ibrido tra estetica, storia dei generi letterari e nascente teoria del romanzo.¹² Anche il saggio di Friedemann, che i successivi sviluppi disciplinari sganceranno da questo filone per collocarlo tra i precursori della narratologia, nasce in questo contesto e ne condivide gran parte dei presupposti.

Il primo di essi è il radicamento della riflessione letteraria nella tripartizione dei generi: epico, drammatico e lirico sono categorie generali che, pur non manifestandosi mai in forme del tutto pure, sovradeterminano le caratteristiche – le caratteristiche formali, *tecniche* – delle singole opere. Il romanzo, che rientra nei generi epici, partecipa dunque della principale caratteristica dell'epica, propria anche dell'epos antico e già individuata da Aristotele nella *Poetica*: quella cioè di essere un genere indiretto, mediato, e in questo distinto dal dramma e dalla tragedia. Questa opposizione tra generi e indiretti e diretti verrà ripresa e ampliata da Goethe e infine sistematizzata dall'estetica hegeliana, e si ritrova prevedibilmente in studiosi formati sulla filosofia tedesca, come Friedemann o Lukács, che per "epica" intendono sempre una tradizione letteraria composta sia in versi (l'epos antico) che in prosa (il romanzo moderno). Ma la stessa distinzione è adottata da studiosi che a quella tradizione programmaticamente si richiamano, come appunto Bachtin o Borgese. Quando nella prefazione alla Biblioteca Romantica Borgese definisce il romanzo «epica in prosa», la sua intenzione è evidentemente quella di riallacciarsi a categorie consolidate ma del tutto estranee al contesto italiano, dove, in ottemperanza all'insegnamento di Benedetto Croce, si andava predicando invece l'assoluta insussistenza dei generi letterari.

Un secondo elemento che connette a distanza questa generazione di studiosi è la vicinanza al pensiero kantiano, o meglio alla sua declinazione primonovecentesca, intrisa di *Lebensphilosophie* e fenomenologia. Lukács ricostruisce le coordinate di questa impostazione ricordando a posteriori, e non senza una certa ironia, l'entusiasmo che negli anni della «transizione da Kant a Hegel» suscitava in lui e nei suoi coetanei un saggio come *Das Erlebnis und die Dichtung* di Wilhelm Dilthey (Lukács 12). Per quanto rifratto dalla lente della contemporaneità, Kant è un riferimento fondamentale per Friedemann – lo si è visto nella citazione tradotta in apertura –, per Bachtin che ha fin da giovanissimo l'occasione di leggere la *Critica della ragione pura*,¹³ e anche per Borgese, che negli anni del suo incarico come docente

11 In particolare con gli scritti di *Tempo di edificare* (1923). L'attività di Borgese a favore del romanzo ha comunque una portata cronologica assai più ampia, che include il suo lavoro di traduttore dal tedesco e soprattutto quello di consulente editoriale: cfr. Biagi, "L'autore contro l'eroe"; e Biagi, *Prosaici e moderni*.

12 Discipline che invece prenderanno strade diverse negli anni successivi: cfr. Cornils e Schernus 137-174.

13 Cfr. Sini, *Bachtin* 23. Sull'importanza dei neokantiani nella formazione di Bachtin e di Lukács cfr. Tihanov 21-24 *et passim*.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

di estetica all'Università di Milano troverà nei neokantiani italiani, e segnatamente in Pietro Martinetti, una sponda per sfuggire alla gabbia dell'estetica crociana. La definitiva assimilazione dell'idea kantiana secondo cui non è possibile accedere al mondo in quanto tale, ma solo alle sue manifestazioni fenomeniche, è strettamente connessa al progressivo affermarsi del romanzo inteso come narrazione epica, mediata: è anche in virtù di questa mutata concezione epistemologica che il romanzo può lentamente riguadagnare terreno nella gerarchia dei generi letterari sui suoi storici e più prestigiosi competitori, il teatro e la lirica.

La terza spia del fatto che Friedemann condivide un orizzonte comune con i teorici del romanzo suoi coetanei riguarda il canone degli autori presi in esame. Gli scrittori del romanticismo tedesco, tendenzialmente svalutati dall'accademia di impostazione positivista, ricevono a inizio secolo un'attenzione del tutto nuova; ma è soprattutto Goethe a dominare incontrastato il pantheon dei nuovi studiosi, che spesso costruiscono le loro argomentazioni a partire da analisi del *Werther*, del *Wilhelm Meister* e del *Faust*. Per ovvio che possa apparirci oggi, in realtà è anche questo un significativo cambio di paradigma rispetto al canone ottocentesco, che aveva tenuto Goethe (e il Goethe romanziere in particolare) sempre in sottordine rispetto ad esempio al poeta e drammaturgo Schiller – vuoi per le note critiche di Novalis all'eccessiva prosaicità dei suoi romanzi, vuoi per la cattiva pubblicità che da almeno un secolo gli garantiva Madame de Staël. Accanto a quello di Goethe tornano poi i nomi di Hebbel e di Jacobsen; di Grimmelshausen, recuperato come antesignano del romanzo di formazione; e, nelle analisi di taglio più comparato, di Cervantes, Balzac, Zola. Anche le assenze sono significative: dal canone dei romanzieri di riferimento mancano quasi del tutto gli inglesi, a cominciare da Fielding. Lukács lo sottolineerà a posteriori come un'altra lacuna del suo studio giovanile («romanzieri come Defoe, Fielding o Stendhal non trovano alcun posto entro lo schema di quella costruzione» [Lukács 13]), ma è anche questo un tratto che deriva non da personale negligenza bensì dal contesto specifico del tempo: mai citato da Friedemann, raramente menzionato da Bachtin, Fielding non sarà inserito neanche da Borgese tra gli autori della Biblioteca Romantica, che pure si proponeva, coi suoi cinquanta volumi, di fornire ai lettori italiani un repertorio il più possibile completo del romanzo moderno.

L'ultimo elemento da sottolineare è infine il modo in cui il genere romanzo viene interpretato, ovvero come un territorio in cui è possibile affrontare il conflitto ideologico anche nella sua dimensione sociale, come scontro di posizioni, di punti di vista, di individui e di gruppi. Per farlo è necessario anche un metodo d'analisi nuovo, che non si soffermi sui singoli elementi stilistici o sulla riuscita di specifici passaggi (applicando al romanzo, di fatto, un metodo critico sviluppato per altri generi letterari), ma sull'edificio narrativo nella sua interezza, con tutte le sue eventuali asperità e incoerenze. Termini come "composizione" [*Komposition*], "costruzione" [*Konstruktion*], "struttura" [*Gefüge*] ricorrono nei nuovi studi sul romanzo, a marcare un'impostazione che ha ormai radicalmente rinnovato non solo gli oggetti ma anche i metodi di analisi.

Friedemann è profondamente immersa in questo clima culturale quando inizia a progettare il suo studio sul narratore. Ma nella Berlino di questi anni la teoria del romanzo è ancora una faccenda per soli uomini – alle donne non sarà concesso immatricolarsi negli atenei prussiani fino al 1908 –, e questo la spingerà a trasferirsi a Berna, in Svizzera, dove proseguirà gli studi sotto la guida di Oskar Franz Walzel.

4. Die Rolle des Erzählers in der Epik: struttura e contenuti

Die Rolle des Erzählers nasce dunque sotto l'egida di Walzel, che, formatosi alla scuola filologica viennese di Wilhelm Scherer e poi abilitatosi con Erich Schmidt, dal 1897 ricopre a Berna la cattedra di letteratura tedesca. Che i contatti tra lui e Friedemann risalgano all'ambiente berlinese è assai probabile: prima di essere chiamato a Berna, infatti, Walzel trascorre una

Friedemann, “Il narratore nella forma epica”

Daria Biagi

decina d’anni nella capitale tedesca, durante i quali continua a collaborare con Schmidt, assiste alle lezioni di Dilthey e di Heinrich Wölfflin ed è in stretto contatto con i membri della comunità ebraica locale.¹⁴ Walzel è uno specialista dell’opera di Goethe e uno studioso del romanticismo tedesco – dovrà la sua notorietà internazionale soprattutto al saggio *Die Deutsche Romantik*, pubblicato nel 1908 –, ma i suoi studi spaziano dalla letteratura alle arti figurative, con un marcato interesse rivolto agli aspetti compositivi, strutturali dell’opera d’arte. Questa estetica della forma, declinata in chiave comparata, ispira anche il saggio di Friedemann, che muove dalla letteratura tedesca ma presto estende la casistica esaminata anche ad autori stranieri (gli esempi vanno da Cervantes a Flaubert, da Thackeray a Zola, da Jacobsen a D’Annunzio), consapevole di trattare un problema teorico più che storico-letterario. La tesi di laurea discussa con Walzel viene inizialmente pubblicata, in forma parziale, sulla *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* di Max Dessoir (Friedemann, *Untersuchungen*) – la stessa rivista che ospiterà pochi anni dopo la prima versione della *Theorie des Romans* di Lukács –, e il volume uscirà poi con il titolo definitivo nella collana “Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte”, che Walzel dirige per l’editore Haessel di Lipsia.

Die Rolle des Erzählers è articolato in due sezioni precedute da una lunga introduzione. In essa Friedemann espone il nucleo centrale della sua argomentazione – la dimensione «mediata» della narrazione epica, in contrasto con quella drammatica – contestando gli argomenti con cui Friedrich Spielhagen, scrittore naturalista e autore di diversi contributi teorici sul romanzo,¹⁵ aveva prescritto al romanziere la massima «oggettività». Secondo Spielhagen l’autore doveva sparire dietro ai suoi personaggi, lasciando loro la possibilità di farsi conoscere attraverso le proprie azioni e non per tramite del commento autoriale: ma si tratta per Friedemann di una prescrizione meramente formale, che insegue inutilmente l’effetto di ‘immediatezza’ proprio delle narrazioni drammatiche svalutando quella che è invece la peculiarità della forma epica. A «immischiarsi» nella rappresentazione, infatti, non è mai l’autore ma sempre il narratore, che riferendo i fatti da un momento successivo rispetto al loro svolgimento veicola inevitabilmente su di essi un giudizio, già solo col dare risalto ad alcuni eventi a scapito di altri. Tratto distintivo della forma epica è proprio quello di non mettere il lettore semplicemente di fronte a una trama, a un personaggio o a una situazione, ma sempre anche a una voce che li racconta, e dunque in estrema sintesi a un’altra visione del mondo: è *con questa* che il lettore realmente si confronta, a prescindere dal fatto che l’autore scelga o meno di rendere manifesta la sua presenza con interventi diretti.

La prima sezione del saggio, *Der Blickpunkt des Erzählers* (Il punto di vista del narratore, pp. 33-96), si concentra dunque sui dispositivi retorici attraverso cui il narratore costruisce la propria credibilità. Il dispositivo essenziale consiste nel creare l’illusione di conoscerli da un particolare punto di vista, il quale dipende esclusivamente dal fatto che il narratore abbia deciso di comunicarci come reali o come inventati e non dal loro essere o meno effettivamente accaduti. Il rifarsi a una fonte preesistente è uno di questi meccanismi, declinabile in un’ampia varietà di modi. L’interpretazione di un romanzo come il *Werther* di Goethe, ad esempio, dipende essenzialmente dal modo in cui leggiamo la dialettica tra quelli che Friedemann, rifacendosi alla nota distinzione schilleriana, definisce narratore «ingenuo» e narratore

14 Da qui proviene anche Hedwig Karo, che Walzel sposerà nel 1894: matrimonio ‘misto’ che, con l’avvento del nazismo, gli costerà l’interdizione a tenere lezioni universitarie. Karo verrà deportata e uccisa a Theresienstadt nel 1944, pochi mesi prima che lo stesso Walzel muoia a Bonn durante un bombardamento alleato (cfr. Nebrig).

15 I saggi di Spielhagen cui Friedemann fa riferimento sono “Zur Technik des Romans” (Sulla tecnica del romanzo, 1879), “Beiträge zur Theorie und Technik des Romans” (Contributi alla teoria e alla tecnica del romanzo, 1883); “Wahrscheinlichkeit in der Dichtung” (La verosimiglianza in letteratura, 1891); “Die epische Poesie und Goethe” (Goethe e la poesia epica, 1895), “Epik und Dramatik” (Epica e dramma, 1898).

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

«sentimentale», ovvero il narratore principale – Werther stesso, che narra in prima persona – e l'anonimo *Herausgeber*, il curatore delle lettere, che col semplice gesto di raccogliere e riferirle le trasforma in romanzo, in narrazione epica. Particolarmente sottile, aggiunge Friedemann, è poi quel narratore che finge di dubitare della sua stessa fonte: instillando il dubbio nel lettore, infatti, rinforza paradossalmente l'idea che i fatti narrati abbiano una loro consistenza anche a prescindere da lui.

La seconda sezione del saggio, *Die epische Darstellung im Einzelnen* (*La rappresentazione epica in dettaglio* pp. 97-242), approfondisce il problema del narratore da un punto di vista tecnico, prendendo cioè in esame uno ad uno gli strumenti specifici dell'epica, soprattutto laddove si differenziano radicalmente da quelli drammatici. Se alcuni "oggetti" di rappresentazione sono infatti comuni al narratore e al drammaturgo (la costruzione della trama, l'introduzione e la caratterizzazione dei personaggi e dei loro discorsi), altri non lo sono e implicano perciò un trattamento differente: è quanto accade ad esempio con descrizione degli spazi, degli ambienti e dell'aspetto esteriore dei personaggi, che il dramma non è tenuto a descrivere poiché si presentano agli occhi dello spettatore *simultaneamente* all'azione, e di cui il racconto epico è invece costretto a dar conto sempre *prima* o *dopo* gli altri aspetti. L'analisi passa infine a esaminare alcune tecniche proprie esclusivamente della rappresentazione epica, ovvero i momenti in cui il narratore manifesta le proprie considerazioni e opinioni con interventi espliciti [*Zwischenrede*] o, più velatamente, servendosi di metafore [*Metaphern*] e similitudini [*Gleichnisse*] non pronunciate dai personaggi. A conclusione del saggio, Friedemann ribadisce come la sua disamina non debba in alcun modo essere considerata prescrittiva: nella scelta della materia, delle forme, della tecnica, l'artista «è sovrano», né ha alcun bisogno di essere guidato. L'autrice lo paragona, con un'immagine quasi kafkiana, al millepiedi che, interrogato dalla tartaruga su come riesca a muovere tutte le sue zampe nella giusta successione, si mette a ragionare sui movimenti da compiere col risultato che non è più in grado di camminare, e finisce per morire di fame. Ad animare la scrittura del saggio non è infatti il desiderio di imporre regole all'artista, bensì quello di individuare «l'essenza» [*Wesen*] del genere epico.

Questa insistenza sulle differenze radicali tra i generi letterari, e sull'essenza di ciascuno di essi, è probabilmente uno degli aspetti che appaiono più datati in un'epoca come la nostra, che vede piuttosto negli sconfinamenti e nelle ibridazioni uno dei tratti distintivi del presente – la percezione era comunque già questa all'inizio del secolo scorso: «oggi ci troviamo di nuovo in un'epoca di anarchia letteraria», scrive Friedemann (*Rolle* 7). Ma di fatto anche l'impostazione per generi letterari non è altro che un *Blickpunkt*, un'angolazione da cui l'analisi letteraria, come ogni narrazione, muove per osservare il proprio oggetto. Le conclusioni a cui giunge Friedemann riguardano infatti piuttosto lo statuto della finzione: al di là della sua importanza storica, *Die Rolle der Erzählers* rimette il lettore di fronte alla necessità di prendere coscienza di quanto ogni narrazione sia manipolata, perché se è facile rinunciare alla *Zwischenrede*, all'esplicito commento autoriale (come voleva Spielhagen), assai più difficile è che un narratore – a meno che non si prefigga di tornare all'unità di tempo e luogo – rinunci a manipolare la cronologia dei fatti, o a descriverci lo spazio da una certa prospettiva, o ancora a riassumere i discorsi e a riferire i pensieri dei suoi personaggi. Anche questi procedimenti, osserva Friedemann, tradiscono la presenza di un «intelletto» che ordina, sebbene in maniera meno plateale e invadente rispetto al tradizionale narratore onnisciente. Ma la consapevolezza di questa presenza non mina allora la credibilità della finzione? O al contrario l'efficacia della finzione risiede proprio nell'esistenza di questo medium in fondo indifferente alla verità dei fatti? Non si può neanche tentare di rispondere a queste domande senza spingersi nei territori dell'antropologia, dell'etica, delle scienze cognitive, discipline che a fasi alterne intrecciano

infatti le loro strade con quella della teoria letteraria¹⁶. Solo uno sguardo che tenga conto di diverse prospettive, infatti, può essere in grado di dipanare un concetto in apparenza semplice come quello di "narratore", che dopo oltre un secolo di analisi e di ipotesi sembra ancora sottrarsi a una definizione condivisa.

5. Nota alla traduzione

Quella che segue è la traduzione dell'articolo intitolato "Der Erzähler in der epischen Dichtung", che Käte Friedemann pubblica nel 1913 sulla rivista *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* (n. 27, pp. 833-847). Come l'autrice stessa segnala in nota, si tratta di una sintesi, necessariamente meno approfondita, del saggio del 1910. Degli aspetti che l'articolo tratta solo marginalmente – come la questione della dialettica tra "narratore ingenuo" e "narratore sentimentale" o il debito con la filosofia kantiana, a cui resta solo una fugace allusione – si è cercato di rendere conto nell'introduzione.

La discrepanza fra la tradizione teorica tedesca e quella italiana, unita all'uso puntuale che Friedemann fa di termini chiave, spesso di ascendenza filosofica, rende problematica la traduzione di alcuni concetti, a cominciare proprio da *Epik*: si è scelto dunque, in alcuni casi, di indicare tra parentesi quadre anche il termine originale tedesco. Altrove è stato invece indispensabile operare una scelta, ad esempio nel caso di *epischer Dichter* e *dramatischer Dichter*, termini con cui Friedemann si richiama agli scritti di Goethe e Schiller (in particolare al saggio *Über epische und dramatische Dichtung*), e che vengono in genere trasposti in italiano come "poeta epico" e "poeta drammatico": qui, dal momento che la riflessione verte in primo luogo su quella specifica forma epica che è il romanzo, si è scelto invece di tradurre *Dichter* secondo l'accezione più moderna, ovvero con "scrittore".

Quanto alle citazioni di opere letterarie che compaiono nell'articolo, si è fatto ricorso dove possibile alle traduzioni italiane disponibili, debitamente segnalate in nota; in tutti gli altri casi le traduzioni sono opera di chi scrive. I versi citati da Friedemann in chiusura costituiscono la prima strofa della poesia *Der Zürchersee* (*Il lago di Zurigo*) di Friedrich Gottlieb Klopstock.

6. Bibliografia

- Archiv Bibliographia Judaica. Lexikon deutsch-jüdischer Autoren* (vol. 8: Frie-Gers). K. G. Saur, 2000.
- Almstedt, Hermann. "Die Rolle des Erzählers in der Epik" by Käte Friedemann, Oskar F. Walzel." *The Journal of English and German Philology*, vol. X, n. 4, 1911, pp. 623-627.
- Doležel, Lubomír. "Narrative Composition – A Link Between German and Russian Poetics." *Russian Formalism*, a cura di Stephen Bann e John E. Bowlt. Scottish Academic Press, 1973, pp. 73-84.

¹⁶ L'idea di una «indifferenza ontologica» della narrazione è affrontata da una prospettiva filosofica, che non trascura tuttavia le acquisizioni della Narrative Theory, da Albrecht Koschorke (16-19 *et passim*) e se ne potrebbero ritrovare le tracce anche nel pensiero di un filosofo-antropologo come Ernesto De Martino, che nei suoi studi sull'istituto del pianto rituale osservava già negli anni cinquanta come «l'alternativa ermeneutica artificio-sincerità» fosse «mal posta» (cfr. in particolare l'articolo "Note di viaggio" 47-79; e *Morte e pianto*). Sullo stesso tema, e con un impianto metodologico che combina teoria del romanzo e narratologia, torna ancora un recente saggio Paul Dawson, che proprio al problema delle intromissioni del narratore dedica un capitolo specifico (From Digressions to Intrusions. The Historical Paradox of Authorial Commentary, 31-70).

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

- Biagi, Daria. "L'autore contro l'eroe. Borgese, Rubé e la teoria del romanzo d'inizio Novecento." *Ticentre. Teoria Testo Traduzione*, n. 15, 2021, pp. 1-18.
- Biagi, Daria. *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*. Quodlibet, 2022.
- Borgese, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*. Treves, 1923.
- Borgese, Giuseppe Antonio. "Introduzione". Id., *La Nuova Germania*. Treves, 1917, pp. VII-XI.
- Breymann, Arnold. *Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum des Breymannschen Instituts*. Heckners, 1906.
- Cornils, Anja e Schernus, Wilhelm. "On the Relationship between the Theory of the Novel, Narrative Theory, and Narratology." In Müller e Kindt, pp. 137-174.
- Dawson, Paul. *The Story of Fictional Truth*. The Ohio State University, 2023.
- De Martino, Ernesto. "Note di viaggio." *Nuovi Argomenti*, n. 2, 1953, pp. 47-79.
- De Martino, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958]. Bollati Boringhieri, 2014.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. Routledge, 2009.
- Fludernik, Monika. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge, 1993.
- Friedemann, Auguste e Friedemann, Edmund. *Zur Erinnerung an Auguste Friedemann geb. Szkolny, geb. d. 30. Aug. 1849, gest. d. 20. Mai 1903*, prefazione di Edmund Friedemann. Hermann, 1904.
- Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965 (ristampa anastatica dell'edizione Haessel, 1910).
- Friedemann, Käte. "Untersuchungen über die Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung." *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. III, 1908, pp. 512-561.
- Friedemann, Käte. "Zur Psychologie des Nationalismus." *Orient. Unabhängige Wochenschrift*, III, n. 17, 24 luglio 1942, pp. 13-15.
- Friedemann, Käthe. *Schwester Lotte. Eine Diakonissengeschichte*. Zwißler, 1904.
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Klett, 1968.
- Heuer, Renate. *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*. Campus Verlag, 1981.
- Müller, Hans-Harald e Kindt, Tom (a cura di). *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. De Gruyter, 2003.
- Koschorke, Albrecht. *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*. S. Fischer, 2012.
- Lukács, György. "Premessa del 1962." *Teoria del romanzo* di György Lukács, a cura di Giuseppe Raciti, SE, 2004, pp. 11-20.
- Mann, Thomas. *L'arte del romanzo*. 1940. *Nobiltà dello spirito e altri saggi* di Thomas Mann, a cura di Andrea Landolfi. Mondadori, 1997.
- Müller-Freienfels, Richard. "Ästhetik und Poetik." *Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte*, 1910, pp. 356-366.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

- Nebrig, Alexander. *Walzel, Oskar Franz*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. XXVII. Duncker & Humblot, 2020, pp. 386-387
- Pascal, Roy. *Kafka's Narrators: A Study of his Stories and Sketches*. Cambridge University Press, 1982.
- Plotke, Seraina. *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*. Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- Sini, Stefania. "L'incompiuto divenire. Sulla storia e la teoria del comico nel pensiero di Michail Bachtin." *Between*, vol. VI, n. 12, 2016, pp. 1-25.
- Sini, Stefania. *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*. Carocci, 2011.
- Stanzel, Franz K. *Die typische Erzählsituationen im Roman*. Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1955.
- Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Stanzel, Franz K., *Typische Formen des Romans*. Vandenhoeck & Ruprecht, 1974.
- Sylvie Patron. *The Narrator. A Problem in narrative Theory*, University of Nebraska Press, 2023.
- Tchougounnikov, Sergueï. "Oskar Walzel et le formalisme russe. Les Eclairages croisés sur les formalismes européens." *Revue Germanique Internationale*, n. 31, 2020, pp. 11-33.
- Tihanov, Galin. *The Master and the Slave. Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*. Clarendon Press, 2000.
- Uspenskij, Boris. *Poëtika kompozicii. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologia kompozicionnoj formy*, Iskusstvo, 1970 (tr. ingl. di Valentina Zavarin e Susan Wittig, *A Poetics of Composition. The Structure of the artistic Text and Typology of a compositional Form*, University of California Press, 1973).
- Walzel, Oskar. *Objektive Erzählung*, «Germanisch-Romanische Monatsschrift», vol. VII, 1915-1919, pp. 161-177.

Käte Friedemann

Il narratore nella forma epica¹⁷

Uno dei pregiudizi più radicati, sistematicamente ripetuto da tutti i manuali, è senza dubbio l'idea che la forma epica sia la più "oggettiva". Fra i tanti che rimarcano questa convinzione dandola più o meno per scontata, mi limito a menzionare i nomi di due pensatori che hanno portato alle estreme conseguenze la battaglia per il loro ideale: Wilhelm von Humboldt nella prima parte dei suoi *Saggi di Estetica*, e Friedrich Spielhagen nei numerosi scritti teorici specificamente dedicati alla tecnica del romanzo.

Se ora ci mettiamo a esaminare il fondamento di questo dogma considerato pressoché indiscutibile, ci troviamo di fronte anzitutto il compito di esaminare nel suo significato il concetto di oggettività, che circola tra gli studiosi di estetica come moneta corrente. E allora risulta evidente che il termine è applicato in modo tutt'altro che univoco, poiché con esso si indica ora la pretesa che l'artista si ponga al di sopra della sua materia, in modo che sia lui a trasformarsi nei suoi personaggi e non i suoi personaggi in lui – pretesa che deve valere per tutte le forme più elevate di arte, non solo per l'epica –; ora invece qualcosa di meramente formale, ovvero la sparizione possibilmente totale dello scrittore che racconta dalla propria narrazione. Quest'ultimo aspetto è quello che Spielhagen esige in primo luogo dal romanziere, al quale tuttavia fa poi le più grandi concessioni quando si tratta del diritto ad affermare convinzioni soggettive, soprattutto politiche, attraverso i discorsi dei suoi eroi. A torto, dunque, Spielhagen è stato accusato di incoerenza rispetto alla sua stessa teoria: ciò che propugnava ha cercato dove possibile di metterlo in pratica, e quello che non gli riusciva non lo ha mai preteso. La questione è piuttosto fino a che punto la sua esigenza di eliminare formalmente il narratore dall'opera sia giustificata, e fino a che punto non lo sia.

Se cerchiamo di chiarire a noi stessi in cosa consista la differenza primaria ed essenziale tra la forma drammatica e quella epica, ciò che possiamo dire dopo aver accantonato tutte le differenze di contenuto – le quali, ammesso che meritino di essere prese in considerazione, non possono che restare in second'ordine – è questo: lo scrittore drammatico rappresenta i fatti come presenti, nel momento in cui accadono, lo scrittore epico li dà come già passati. Se dunque il primo lascia che i suoi personaggi si presentino da soli, compito del secondo è invece raccontarci e giudicare il loro agire.

Da questa distanza rispetto ai fatti è sorta l'esigenza – formulata nientemeno che da Goethe e Schiller nel breve saggio *Sulla poesia epica e drammatica* – di ridurre il più possibile la partecipazione del narratore agli avvenimenti, ma a mio avviso a torto. Chi non troverebbe innaturale un narratore che raccontasse a voce fatti tristi senza mostrare alcuna compassione nel tono o nell'espressione del volto, oppure fatti lieti senza un sorriso? E la narrazione orale non è forse la finzione a cui aspira ogni narrazione scritta? Un libro non fa un effetto tanto più spontaneo e diretto quanto più accende in noi l'illusione che una cosa ci venga realmente raccontata? Certo, anche nel racconto orale facciamo volentieri a meno di eccessive interferenze emotive o morali da parte di chi racconta, e tuttavia non preferiremmo avere a che fare con un automa anziché con un essere umano. È un dato di fatto ineliminabile che la forma epica ci trasmetta gli avvenimenti non in maniera diretta, ma attraverso un medium. E per quanto il narratore si sforzi di raggiungere col suo racconto l'illusione drammatica

¹⁷ Un'esposizione dettagliata e corredata di numerosi esempi delle idee qui presentate, nonché una un'analisi critica delle diverse posizioni, si legge nel mio libro *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Il ruolo del narratore nell'epica), pubblicato nella collana «Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte» a cura di Oskar F. Walzel (vol. VIII, nuova serie).

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

dell'immediatezza, che è poi il modo migliore per definire l' "esigenza di oggettività" di Spielhagen, non potrà che trovarsi sempre un passo indietro rispetto allo scrittore drammatico. E allora non sarebbe meglio rinunciare fin dall'inizio a effetti che nella migliore delle ipotesi possono essere raggiunti solo a metà, e concentrarsi invece su quelli che sono radicati nell'essenza stessa dell'epica?

Lasciando ora da parte gli accorgimenti stilistici propri dell'arte drammatica – che non sono da respingere in toto, così come non vorremmo rinunciare alla plasticità pittorica di Michelangelo – cercheremo di enucleare quelle forme di rappresentazione attraverso cui il narratore si rivela come tale, e attraverso le quali ottiene effetti che al drammaturgo restano necessariamente preclusi.¹⁸

Abbiamo già fatto cenno al fatto che nell'epica gli avvenimenti ci vengono presentati sempre e comunque attraverso un medium, che costituisce per così dire lo specchio che ci rimanda i fatti. Ma la superficie di questo specchio può avere le forme più varie. Il tipo di medium più strettamente imparentato con il narratore orale, che consideriamo come la cellula originaria di ogni autentica arte narrativa, è il narratore che compare nel racconto a cornice, il quale – egli stesso una figura letteraria – si rivolge ad ascoltatori presenti raccontando a voce. Ora, la finzione del rivolgersi a determinati ascoltatori può essere mantenuta anche laddove colui che racconta si mostri nell'atto di scrivere un libro. In *Die letzte Reckenburgerin* (L'ultima signora di Reckenburg), Louise von François narra ad esempio i suoi ricordi giovanili rivolgendosi alla nipote di un'amica che di quei ricordi è protagonista.

La forma più diffusa di romanzo in prima persona [*Ich-Roman*] è però quella in cui colui che racconta – anche qui una figura letteraria – non si rivolge tanto a singole persone, quanto all'umanità nel suo complesso.

Quale vantaggio estetico ottiene il narratore col porre il suo racconto in bocca a un personaggio ben preciso? Quello di una forte compattezza. Fin dall'inizio, infatti, tutti gli avvenimenti vengono visti e giudicati da una specifica prospettiva. Così, per Conrad Ferdinand Meyer, il Dante che compare nel suo *Le nozze del monaco* è il prototipo della visione del mondo medievale, come dichiara l'autore stesso in una lettera a Paul Heyse.¹⁹

Non è necessario che il medium attraverso cui vengono riprodotti gli avvenimenti sia uno solo, le cose possono anche essere riferite da più osservatori e con ciò illuminate da diverse angolazioni. Basti pensare, ad esempio, alla forma molto diffusa in cui un evento viene presentato come riferito da una fonte. Spesso, in questo caso, osserviamo simultaneamente i fatti attraverso un medium "sentimentale" e uno "ingenuo". La fonte dà un semplice resoconto dei fatti, il narratore che lo riporta lo arricchisce con i propri sentimenti e giudizi. O al contrario – quando la sua sensibilità, la sensibilità dell'uomo moderno, non sa trovare le parole – il narratore può far parlare il semplice resoconto, per accrescere ancora di più l'effetto sul lettore.²⁰

Talvolta il narratore non si accontenta di una sola fonte, ma ne adduce diverse. Nel *Il gatto Murr* di E.T.A. Hoffmann, ad esempio, troviamo mescolate l'autobiografia del gatto e la biografia del compositore Kreisler, a cui si aggiunge anche l'editore con i suoi commenti a margine. Se qui abbiamo a che fare con tre medium coordinati, *Il cavaliere dal cavallo bianco* di Theodor Storm ci offre invece un esempio di come diversi punti vista possano essere subordinati l'uno all'altro. In questo racconto, infatti, il punto di vista del secondo narratore include quello del terzo, e il punto di vista del primo quello degli altri due.

18 Nel mio libro anche ai dispositivi stilistici mutuati dalla tecnica drammatica è dedicata un'analisi più approfondita.

19 Adolf Frey (a cura di), *Briefe Conrad Ferdinand Meyers* (Lettere di Conrad Ferdinand Meyer), vol. II, Haessel, Leipzig, 1908, p. 340.

20 Cfr. Peter Rosegger, *Der Gottsucher* (Il cercatore di Dio), Hartleben, Wien et al., 1883, pp. 15, 137.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

Tutti i travestimenti che abbiamo menzionato sono sempre immagini della stessa cosa, cioè del fatto che nelle opere narrative abbiamo a che fare con un'istanza che giudica, sente, osserva, che diventa essa stessa parte essenziale dell'opera d'arte, che non si "immischia" ma che mette in scena se stessa, e attraverso se stessa il mondo. Se lasciamo da parte le varie manifestazioni concrete che una tale figura fittizia può assumere, resta il narratore in quanto tale o, per parodiare una definizione filosofica, «il narratore in sé», che è per l'appunto il medium astratto attraverso cui percepiamo gli avvenimenti – forse un simbolo del fatto che ciò che siamo abituati a chiamare «mondo» implica sempre, nel momento in cui si manifesta, un io che lo riflette.

In che modo dunque quest'io riflettente diventa tangibile? La forma che subito salta all'occhio a tutti è quella dell'intervento [*Zwischenrede*] nel quale il narratore – interrompendo il flusso degli eventi – esprime in maniera diretta i propri pensieri e sentimenti. Narratori del passato come Christoph Martin Wieland o Achim von Arnim fanno largo uso di questa strategia stilistica. Per loro, non di rado, il racconto diventa solo una buona occasione per alleggerirsi di qualche trattato filosofico-morale. Oppure – soprattutto nei racconti a sfondo storico – l'intervento del narratore serve a dare un quadro del contesto culturale.²¹ Non è raro inoltre che il contenuto dell'opera concretizzato nella favola venga espresso direttamente come idea generale all'inizio e alla fine, in modo tale da fornire all'opera una cornice che allacci direttamente il destino dei singoli al grande destino del mondo.²²

Questo problema del rapporto tra generale e particolare, che la celebre disputa medievale sugli universali ci presenta come cruciale questione filosofica dell'epoca e che ancora oggi non accenna a comporsi, se applicata al singolo scrittore si trasforma nella domanda: in che modo il mondo, coi suoi avvenimenti, investe l'artista che crea? L'artista vede solo il caso singolo? È il pensiero astratto ad avere la priorità, e in seguito l'artista cerca esempi coi quali illustrarlo? O sono in primo luogo i dettagli a catturarlo, che poi gli si sviluppano in mano fino a estendersi alla storia universale? La risposta a questa domanda è data, non di rado, dal punto in cui il narratore presenta le sue riflessioni. In questo senso mi sembra molto caratteristico del metodo di Goethe il fatto che in genere (venti volte solo nelle *Affinità elettive*) egli parta dal fatto individuale, di cui dà poi una giustificazione attraverso un'osservazione generale. Valga per molti un solo esempio: «Nello stato attuale sentiva un vuoto infinito, del quale prima aveva avuto appena il più vago presagio. Infatti un cuore che cerca, sente che gli manca qualcosa; ma solo il cuore che ha perduto sente che cosa gli manca. Il desiderio si tramuta in malumore, in impazienza, e l'animo femminile, pur avvezzo all'attesa, vorrebbe uscire dalla propria cerchia, vorrebbe agire, prendere delle iniziative e fare qualcosa per la propria felicità».²³

Questo tipo di intervento mi sembra rafforzare ulteriormente la già assodata convinzione secondo cui, nel creare, Goethe parte dall'elemento individuale, e questo diventa poi per lui un simbolo del generale, dell'eterno. Laddove invece l'idea generale viene anteposta ai singoli eventi – come accade ed esempio in Wieland – è da presumere che sia questa a imporsi allo scrittore come decisiva.

Accanto agli interventi del narratore, sono le similitudini [*Gleichnisse*] e le metafore [*Metaphern*], quando non vengono pronunciate dalla bocca dei personaggi di finzione, a dimostrare in maniera inconfutabile la presenza di un medium che sente, nel quale i fatti

21 Cfr. Heinrich Heine, *Der Rabbi von Bacherach* (Il rabbi di Bacherach), in Ernst Elster (a cura di), *Heinrich Heines Sämtliche Werke*, vol. 4, Bibliographisches Institut, Leipzig et al., 1896, pp. 453ss.

22 Cfr. Wilhelm Raabe, *Der Hungerpastor* (Il pastore della fame), Janke, Berlin, 1892, p.1; Gustav Frenssen, *Jörn Uhl*, Grote, Berlin, 1902, p. 1; Jakob Wassermann, *Die Schwestern* (Le sorelle), Fischer, Berlin 1906, p. 97.

23 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, a cura di Franz Muncker, in *Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe* in 40 Bänden, vol. 21, Cotta, Stuttgart/Berlin, 1904, p. 133 (tr. it. di Ada Vigliani, *Le affinità elettive*, Mondadori, Milano 1993, p. 122).

trovano il loro riflesso. Superate ormai le teorie razionalistiche secondo cui la similitudine non è che un meccanismo per spiegare, ora che la metafora non è più condannata a essere un mezzo a servizio della conoscenza, essa ci appare infatti sempre di più come l'espressione del fatto che lo scrittore aveva qualcosa di inesprimibile da dire, qualcosa per cui un'espressione priva di immagini sarebbe stata troppo sbiadita, troppo scialba. E per la rappresentazione sceglie dunque un simbolo che magari somiglia solo alla lontana all'azione [*Vorgang*] "vera e propria", ma i cui colori rimandano agli armonici misteriosi che quell'azione ha fatto risuonare dentro di lui.²⁴ È dunque importante rivolgere la nostra attenzione non tanto all'ambito delle immagini che vengono evocate nel paragone – come per lo più si è fatto finora – quanto piuttosto osservare quali ambiti dell'esistente investano lo scrittore con questo "di più" di valori inesprimibili, al punto di fargli sentire il bisogno di ricorrere a un'espressione figurata. Così nel poeta bambino, in Omero, è un'azione [*Vorgang*] a mettere in moto la fantasia e a far sì che egli ne richiami un'altra come paragone; Otto Ludwig si sente spinto a tradurre in immagini soprattutto la natura esterna, e Jacobsen a dare forma agli stati psichici.

Abbiamo individuato intervento diretto e metafora come le forme della tecnica epica attraverso cui, anche per il lettore meno avvertito, la presenza del narratore si rivela immediatamente. Ma si tratta, in ultima analisi, di forme che potrebbero anche essere omesse senza compromettere direttamente la *struttura* [*Struktur*] della costruzione epica. Di gran lunga più importante a rafforzare la nostra tesi è il fatto che tutte le forme stilistiche che costituiscono il nucleo di un qualsiasi racconto, nella misura in cui questo si differenzia da quello drammatico, tradiscono la presenza di un medium narrativo.

Cominciamo col prendere in esame la composizione [*Komposition*]. In essa lo scrittore drammatico è strettamente vincolato all'ordine cronologico dei fatti poiché il suo scopo è dare l'impressione che stiano accadendo in quel momento, e lascia quindi che parlino da soli. Non così per il narratore, che avendo sempre a che fare col passato ha il diritto di disporre la materia del suo racconto nel modo che gli sembra più efficace, e questo, per noi che ne conosciamo l'effettiva successione cronologica, tradisce subito la mano ordinatrice di chi presenta la storia. Ecco dunque – per citare subito il caso più estremo – che il narratore può iniziare il suo resoconto dalla fine, e portarci poi a comprendere questa fine nel resto del racconto (cfr. Otto Ludwig, *Tra cielo e terra*). Tramite questo procedimento si crea un particolare tipo di tensione che non punta al momento conclusivo, bensì a tutto l'arco di sviluppo, e che di conseguenza crea un effetto molto più artistico di quello che intendiamo normalmente col termine "suspense", poiché permette al lettore di cogliere l'opera d'arte nella sua totalità. Questa tecnica, inoltre, ci spinge a pensare contemporaneamente su due livelli. Mentre seguiamo una certa trama, il fatto di sapere già come va a finir fa risuonare in noi un'emozione che conferisce particolare valore anche a un'azione che in quel momento sembra priva d'importanza.

Ulteriori alterazioni della regolare successione cronologica si hanno quando il narratore fa iniziare di colpo l'azione in un momento successivo e poi richiama quel che è accaduto nel frattempo,²⁵ o quando fa prima una panoramica su un intero arco temporale e poi torna a una situazione che si trova all'inizio di esso,²⁶ o infine quando in un dato momento allude a un momento futuro.

La figura del narratore risulta per noi altrettanto presente nella forma ampiamente diffusa dell'incipit *in medias res*, nella quale l'antefatto ci viene riferito in sintesi come qualcosa di scarsa

24 Cfr. Hans Theodor Plüß, *Das Gleichnis in der erzählenden Dichtung* (La similitudine nelle forme narrative), in *Festschrift zur 49. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Basel im Jahre 1907*, E. Birkhäuser, Basel, 1907, pp. 62s.

25 Cfr. Otto Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde* (Tra cielo e terra), in Adolf Bartels (a cura di), *Otto Ludwig Werke*, vol. 5, Hesse, Leipzig, 1908, pp. 176, 178.

26 Gustav Freytag, *Soll und Haben* (Dare e avere), Hirzel, Leipzig, 1870, vol. 1, pp. 226s., pp. 554s.; vol. 2, p. 56s.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

importanza – che ha importanza, cioè, solo nella misura in cui contribuisce a chiarire gli eventi che stanno in primo piano.

Se adesso dalla struttura dell'intero edificio epico passiamo alla parte che lo costituisce, la situazione, anche qui si nota che il vero narratore non procede, come lo scrittore drammatico, dal momento singolo,²⁷ bensì da una totalità che solo per lui è realmente tale, e che dunque assegnerà a ciascun elemento un posto in base all'importanza che questo ha per lui in relazione alla totalità. Il narratore può ad esempio presentarci solo gli esiti di determinate situazioni, ma anche metterne in rilievo singoli elementi, o ancora decidere liberamente che a parlarci sia solo un dato momento all'interno della situazione.

Ciò che vale per il modo di trattare la situazione rispetto alla struttura complessiva dell'opera, vale anche all'interno della singola situazione quando si tratta di utilizzare discorso diretto e indiretto. Anche qui il narratore può riferire solo gli esiti delle conversazioni, oppure può utilizzare il discorso diretto per approfondire o ampliare quel che viene inizialmente presentato come esito. Ma ovunque riporti conversazioni in una forma diversa dal discorso diretto, percepiamo la presenza dello scrittore stesso che si fa riconoscere come colui che seleziona e omette, che valuta l'importanza e il valore degli eventi passati e in base a ciò porta in primo piano una cosa e ne lascia sullo sfondo un'altra. Lo scrittore epico ha infatti, a differenza di quello drammatico, la possibilità di usare il discorso diretto quando vuole esprimere qualcosa di particolare, e perciò a caratterizzare fin dall'inizio il narratore è il momento in cui questi lascia che il discorso indiretto trapassi in quello diretto.

Esiste tutta una schiera di narratori (per esempio Wieland e Friedrich Nicolai, in una certa misura anche Gustav Freytag), che mettono le proprie opinioni in bocca ai personaggi delle loro opere. Heinrich von Kleist passa al discorso diretto nei punti culminanti dell'azione. Per altri il fatto di ricorrere solo di rado al discorso diretto è un importante strumento di caratterizzazione. Ma anche la completa rinuncia al discorso diretto può permettere al narratore di raggiungere un effetto che non potrebbe mai ottenere utilizzandolo. Questo accade, ad esempio, quando riferisce il modo in cui si è svolta una conversazione portando l'attenzione più sul "come" che sul "cosa" è stato detto. Il narratore non può servirsi della realtà e della scena, non può far percepire simultaneamente all'ascoltatore ciò che è stato detto e *come* è stato detto; se vuole riferire direttamente le parole, e allo stesso tempo caratterizzarle, deve fare per forza prima una cosa e poi l'altra. In questo modo, però, le parole pronunciate avrebbero effetto principalmente per il loro contenuto, che è appunto la cosa da evitare. Ma nel momento in cui il narratore riferisce solo il *modo* in cui si svolge la conversazione, noi abbiamo allo stesso tempo la sensazione di ascoltare il discorso in sé, e ce ne facciamo un'idea come quella che ci lasciano nel ricordo la realtà e la scena, nelle quali le singole parole sono state dimenticate.

Tra le possibilità di caratterizzazione date allo scrittore epico menziono qui solo quelle che egli non ha in comune con lo scrittore drammatico, e che, come tutto il resto, derivano dal fatto che nel racconto abbiamo a che fare con un passato osservato attraverso un medium presente. Le forme di caratterizzazione svolgono dunque un ruolo completamente diverso rispetto a quello che svolgono nel dramma, anche laddove, esteriormente, sembrano coincidervi. Se ad esempio nel dramma le azioni e le affermazioni dei personaggi – nella misura in cui non sono fini a se stesse – servono a sviluppare i personaggi, per lo scrittore epico esse fungono solo da completamento a un'immagine che egli ha già in mente nella sua interezza. Non travalica dunque i limiti della sua arte quando parla del personaggio in questione come di un tutto, riproducendo l'impressione che una data personalità ha lasciato in lui, l'osservatore. È la tecnica della cosiddetta "pittura di caratteri", che non deve necessariamente essere

²⁷ Ciò è inteso, ovviamente, solo nella misura in cui si manifesta nella forma della rappresentazione. Come lo scrittore drammatico in quanto persona specifica arrivi a creare le sue immagini è del tutto irrilevante per il nostro problema.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

anteposta all'insieme degli eventi, come amano fare gli scrittori più ingenui. Non di rado il narratore inizia con una situazione, e poi, una volta che attraverso di essa abbiamo familiarizzato con il personaggio, passa alla sua caratterizzazione. Oppure la caratterizzazione viene collegata a determinate azioni e utilizzata per darne una spiegazione.

Non è di secondaria importanza, inoltre, concentrarsi sulle parole che lo scrittore epico utilizza per la caratterizzazione. Chi caratterizza usando i verbi caratterizza attraverso il procedere dell'azione, ovvero alla maniera drammatica. Gli aggettivi, al contrario, danno forma a situazioni statiche; il loro uso presuppone un giudizio su entità relativamente stabili che, per essere interpretate come tali, non possono essere percepite solo in quel momento, e dunque tradisce sempre la presenza di un narratore che abbraccia con lo sguardo un arco temporale più ampio. E, più ancora dell'aggettivo, è il sostantivo a pretendere di caratterizzare l'uomo nella sua interezza. Mentre infatti l'aggettivo qualificativo si accontenta di rilevare singoli tratti di una personalità, per quanto stabili possano essere, il sostantivo predicativo si sostituisce per sua natura al sostantivo che intende caratterizzare, e pur non coincidendo interamente con esso finisce per rappresentare la parte più importante di tutta la sfera.

Se fin qui tutti i mezzi stilistici necessari alla costruzione del quadro epico sono stati più o meno in concorrenza con quelli drammatici, entriamo ora in un ambito nel quale lo scrittore epico è sovrano, perché qui il drammaturgo deve prendere in prestito i suoi strumenti dalla realtà: si tratta della configurazione degli aspetti spaziali, del modo in cui essi rappresentano per noi i luoghi, l'ambiente sociale e l'aspetto esteriore dei personaggi.

Se è nella natura del teatro farci percepire gli aspetti spaziali simultaneamente agli altri, e se quindi i narratori che ricorrono alla tecnica drammatica cercano di ottenere con la descrizione, per quanto possibile, lo stesso effetto di una scenografia,²⁸ il narratore ha la possibilità di comunicarci lo stato d'animo che la vista di un paesaggio evoca in lui anche a prescindere dall'evento che vi si svolge, come una sorta di accordo emotivo che accompagna gli eventi. Questa separazione tra azione in corso e sfondo spaziale è evidente soprattutto quando lo spazio non viene collegato in alcun modo a una data situazione, e il narratore lo guarda come una realtà che gioca un ruolo anche a prescindere da quanto accade. Lo scrittore può ad esempio darci informazioni su un certo ambiente *prima* di farvi svolgere determinati fatti, e può anche non evocarlo più nelle situazioni successive. In tal modo, spesso, si prepara l'atmosfera a cui i fatti successivi ci introdurranno. Questa indipendenza degli aspetti spaziali dalle singole situazioni può estendersi al punto che, per esempio, il paesaggio in cui è ambientato un certo evento non solo è pensato come sfondo dell'intera trama in contrapposizione a un'azione momentanea, ma tendiamo a percepirlo come una realtà presente mentre le azioni che in esso si svolgono sono descritte come appartenenti al passato. In questo modo lo spazio diventa per noi qualcosa di costante, una sorta di contenitore riempito in successione di contenuti diversi, mentre gli avvenimenti che in esso si sono svolti hanno trovato la loro conclusione in un tempo già passato.

Prospettive molto simili a quelle che entrano in gioco nella rappresentazione dello spazio determinano anche la tecnica con cui viene descritto l'aspetto dei personaggi. In entrambi i casi si tratta di aspetti spaziali che il dramma mostra in simultanea con le azioni che si verificano in scena. E così come nella rappresentazione dello spazio alcuni narratori si sono dati il compito di ricreare con la loro arte quest'impressione di simultaneità, anche nel modo in cui descrivono il progressivo entrare in scena dei vari personaggi si scorge spesso questo stesso sforzo.²⁹

Se l'effetto che si vuole ottenere è quello di un'azione istantanea, un effetto cioè analogo a quello che si ha su un palcoscenico, allora qualsiasi intervento descrittivo da parte del narratore

²⁸ Si veda il mio libro, cit., pp. 176ss.

²⁹ Cfr. il mio libro, cit., pp. 189ss.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

distrugge l'illusione e insieme ci impedisce di farci un'idea vivida, perché, ansiosi di conoscere il seguito della trama, non abbiamo la pazienza di imprimerci lentamente in testa i dettagli di una entrata in scena. In questo caso al narratore resta solo lo strumentario stilistico drammatico, il più efficace dei quali è certo quello, descritto nel *Laocoonte*, della descrizione attraverso la trama stessa.

Ma laddove la situazione non proceda a ritmo serrato, dove dunque potremmo dedicarci a osservare tranquillamente, una descrizione esaustiva dell'aspetto esteriore dei personaggi non sarebbe da respingere, perché in questo caso il carattere sequenziale della rappresentazione, che Lessing esige, è garantito dal modo in cui vediamo, che coglie uno dopo l'altro i singoli elementi attraverso cui il personaggio si manifesta. È quel che accade ad esempio prima che una situazione abbia inizio, quando cioè un personaggio entra in scena ma non ha ancora iniziato a recitare la sua parte, oppure quando c'è una pausa negli avvenimenti, sia che si tratti di una vera e propria sospensione della trama, sia di un effetto di stasi creato dal carattere continuo e uniforme di essa. Qualcosa di simile a quel che fa Heyse quando descrive l'aspetto esteriore di un pittore mentre dipinge³⁰ o la figura di una bella donna mentre viene dipinta.³¹

Quest'impressione di calma, indispensabile per soffermarsi sull'aspetto di un personaggio, viene creata ogni volta che il narratore guarda una situazione nel suo complesso, senza costringerci cioè a procedere con lui passo dopo passo. Nella novella *Tristano*, ad esempio, Thomas Mann riferisce una conversazione senza che ne percepiamo le singole parole. Ci dice solo che Gabriele la seguiva, e che interveniva di tanto in tanto. E trattando la conversazione nel suo insieme, come un qualcosa di cui non ci interessano i dettagli, porta la nostra attenzione sul personaggio commovente della giovane donna.

Ma così come il narratore sintetizza in unità i singoli momenti di una situazione e ci trasmette l'impressione complessiva di una figura umana in un lasso temporale relativamente esteso, anche singole situazioni possono presentarglisi alla memoria come momenti che solo se messi insieme costituiscono un tutto. Questi singoli momenti, che nella realtà non sono collegati, si ricompattano sotto lo sguardo rivolto al passato dello scrittore epico, producendo un'immagine unitaria anche per noi che vediamo le cose per suo tramite. Così Jacobsen descrive la bellezza di Marie Grubbe durante tutta una fase della sua vita: «[gli occhi] sapevano abbassarsi schivi come una dolce nota che si spegne, e alzarsi sfacciati come una fanfara. Malinconico... sì, come quando arriva il giorno e le stelle si spengono con un bagliore velato e tremante, così era il suo sguardo quand'era malinconico. Sapeva posarsi con confidenza, sorridente, e allora per molti era come quando in sogno, lontano ma con insistenza, viene chiamato il loro nome, ma quando si oscurava nel dolore, disperato e afflitto, era come sentir gocciolare stille di sangue».³²

Qui il narratore isola ogni singolo momento del manifestarsi di una personalità – che in realtà è collegato a una precisa situazione e costituisce un'unità con essa – dal suo contesto reale, e ricollegando i singoli momenti isolati dà origine a un'immagine nuova, che è sì costituita da elementi reali, ma che di fatto è qualcosa che vive nella mente del narratore, fluttuando al di sopra della realtà.

E per concludere: in che modo il narratore considera l'intera creazione che ha allestito sotto i nostri occhi, tutto l'insieme di personaggi, di luoghi, di eventi? Ce la presenta come frutto della sua fantasia o vuole farci credere che si tratti di cose reali?

È forse questo il punto in cui lo scrittore epico si mostra più profondamente in contrasto con quello drammatico. Per il drammaturgo infatti è ovvio creare l'illusione che ciò a cui gli

30 Paul Heyse, *Im Paradiese* (In paradiso), Hertz, Berlin, 1875, p. 8.

31 *Ibid.*, p. 84.

32 Jens Peter Jacobsen, *Frau Marie Grubbe. Interieurs aus dem 17. Jahrhundert*, Diederichs, Florenz/Leipzig, 1898, p. 121 (tr. it. di Bruno Berni, *Maria Grubbe. Interni del diciassettesimo secolo*, Carbonio Editore, Milano 2019, p. 87).

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

spettatori assistono siano azioni reali. Persino chi recita una fiaba lascia che crediamo per un attimo alla realtà della sua magia, sprofondandoci in un mondo in cui gli incantesimi sono realtà. Non così il narratore. Per lui c'è *una sola* realtà ovvia, ovvero il fatto stesso del raccontare. Nel racconto a cornice questa illusione è creata appunto dalla cornice, nel libro dal richiamarsi al libro e alla narrazione. Lo scrittore epico può farci percepire il suo racconto come realtà o come finzione, a sua totale discrezione o in base a quello che gli sembra più adeguato alla materia che narra. Del resto non è dalla materia che dipende la decisione. Possiamo sentirci spinti a credere alle favole più che alla realtà, così come possiamo percepire come inventate storie del tutto verosimili. A essere decisivo è il mondo in cui il narratore ci espone la sua materia.

Un sistema assai efficace per renderci consapevoli del carattere fittizio dell'opera letteraria è il gioco con l'illusione, gioco particolarmente amato dal romanzo del romanticismo e che è poi la forma concreta della cosiddetta "ironia romantica". Il fondamento teorico di questa forma d'arte è la dottrina fichtiana dell'"io" che si crea il mondo, e che dunque è in grado anche di distruggerlo in qualsiasi momento. Non dovremmo mai dimenticare che abbiamo a che fare con un prodotto della fantasia del genio creativo, e che lo scrittore che racconta ottiene questo effetto alludendo egli stesso alla sua attività creativa, anzi facendo in modo che persino i personaggi dell'opera si percepiscano come creature fittizie. Don Chisciotte, ad esempio, è stupefatto di essere stato trasposto in un'opera letteraria e si chiede se l'autore abbia in programma anche un secondo volume,³³ e Godwi, l'eroe dell'eponimo romanzo di Clemens Brentano, riceve da un conoscente una lettera in cui si parla dell'autore del *Godwi*.³⁴

Ora però il narratore, così come ha la possibilità di far percepire la sua opera come semplice frutto della fantasia, ha anche quella di rimarcare il carattere di realtà di ciò che ha creato, e nel caso in questione dovrà insistervi di più proprio perché la realtà delle azioni che riferisce non è, come invece per il drammaturgo, ovvia di per sé. Alcuni poeti medievali tedeschi rafforzavano con un «daz ist alwân» ["è tutto vero"] il carattere realistico delle loro enunciazioni, e formule assai simili si trovano ancora in Cervantes,³⁵ in Wieland,³⁶ in E.T.A. Hoffmann,³⁷ persino in Paul Heyse³⁸ e in Gustav Freytag.³⁹ Ma queste asserzioni non sono sufficienti; lo scrittore epico adduce anche prove della veridicità di ciò che racconta. Il poeta antico invoca a testimoni le Muse,⁴⁰ quello romantico si fa consigliare dai suoi stessi personaggi cosa scrivere di loro.⁴¹ Anche il richiamarsi a una fonte scritta più antica fa parte dei mezzi tramite cui il narratore si preoccupa di rafforzare la veridicità delle sue affermazioni.

Ma che succede quando dà a intendere di avere dubbi sull'affidabilità di questa fonte?⁴² Non abbiamo più alcun modo di giudicare a che genere di verità dovremmo credere, ma quanto più abbiamo la sensazione di non poter venire a capo dei fatti, tanto più persuasiva si

33 Miguel Cervantes de Saavedra, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha* (L'ingegnoso cavaliere Don Chisciotte della Mancha), Verlag der Klassiker, Stuttgart, 1838, vol. 2, cap. II, p. 30; cap. III, p. 36; cap. IV, p. 48; cap. VII, p. 82.

34 Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (Godwi, ovvero la statua della madre), Wilmans, Bremen, 1802, vol. I, p. 90.

35 Cervantes, *Don Quixote*, cit., vol. I, cap. I.

36 Christoph Martin Wieland, *Agathon* (Agatone), in Id., *Sämtliche Werke*, Göschen, Leipzig, 1794, vol. I, pp. 30, 59, 89.

37 E.T.A. Hoffmann, *Rat Krespel* (Il consigliere Krespel), in Eduard Griesebach (a cura di), *Sämtliche Werke*, vol. 6, Hesse, Leipzig, 1909, p. 52.

38 Paul Heyse, *Kinder der Welt* (I figli del mondo), Hertz, Berlin 1874, p. 189.

39 Gustav Freytag, *Soll und Haben* (Dare e avere), vol. I, pp. 192, 359.

40 Omero, *Iliade*, canto II, v. 484ss.

41 Brentano, *Godwi*, cit., vol. 2, pp. 109ss., 158; Karl Leberecht Immermann, *Die Epigonen* (Gli epigoni), Hempel, Berlin, 1883, vol. 3, pp. 103ss.

42 Cfr. Cervantes, *Don Quixote*, cit., vol. 2, cap. 5, p. 54.

Friedemann, "Il narratore nella forma epica"

Daria Biagi

fa in noi l'idea che essi esistano realmente. Far finta di non conoscere certe cose che si sono verificate, o certi moti interiori dei personaggi, è uno degli espedienti stilistici più fini per dare l'idea che la realtà dei fatti sia indipendente dallo scrittore. Il narratore, peraltro, può ottenere la stessa illusione di realtà facendo l'esatto l'opposto, affermando cioè di sapere più cose di quante ne dica. Tutto il *Wilhelm Meister*, ad esempio, muove dal presupposto che si tratti di vicende reali, vicende che l'autore conosce e di cui offre al lettore una selezione. Valga un esempio al posto di molti: «Ci dilungheremmo troppo, e tuttavia non riusciremmo a esprimere l'incanto che la singolare conversazione col misterioso straniero procurò a Wilhelm».⁴³

Concludiamo menzionando un altro mezzo che crea l'illusione della realtà, fornitoci di nuovo dal *Wilhelm Meister*. Esso consiste nel contrapporre avvenimenti pensati come reali a fatti che sono possibili solo in un'opera di finzione. Quando infatti Goethe dice: «Quel che suole accadere solo in romanzi e commedie egli lo vide davanti ai suoi occhi in una disadorna aula di tribunale...»,⁴⁴ ci dà a intendere, qualificando egli stesso i fatti come improbabili e romanzeschi, che non li avrebbe mai utilizzati se non si fossero appunto verificati nella realtà. In tutti questi tentativi che lo scrittore fa per creare in noi l'illusione di una realtà indipendente da lui, una cosa dev'essere comunque tenuta ben presente: il fatto che non abbiamo mai a che fare con realtà di prima mano, ma sempre con qualcosa che viene raccontato e percepito a posteriori, con fatti reali che hanno suscitato nello scrittore il bisogno di darne una riproduzione. E lo scrittore epico, che in questo modo diventa per noi lo specchio di quanto accade, non è – ripetiamolo qui ancora una volta – una determinata personalità autoriale, ma semplicemente il mediatore tra noi e le cose. La questione non è dunque se questo mediatore abbia tratto gli avvenimenti dalla realtà, bensì se intenda creare in noi l'illusione estetica di una realtà.

Queste osservazioni non hanno in alcun modo l'intenzione il prescrivere allo scrittore regole a cui egli debba attenersi in un caso specifico. Del resto non si può neanche parlare di generi letterari completamente puri, così come di razze completamente pure. E in entrambi i casi le opinioni su quanto le mescolanze siano o meno vantaggiose non possono che essere difformi. Ciò non toglie, tuttavia, che sia necessario definire con la massima chiarezza le caratteristiche pure che derivano dall'essenza di una data specie. Solo così, infatti, possiamo affrontare le ingiuste pretese di quegli studiosi di estetica che vorrebbero stigmatizzare come illegittime proprio le caratteristiche peculiari di una determinata arte. Chi sostiene di non aver bisogno di un mediatore tra sé e le cose, resti nell'ambito dell'arte drammatica o di quei narratori che, quand'è possibile, ad essa si ispirano. Ci sarà sempre qualcun altro che rivendica con Klopstock:

Bello, Madre Natura, è lo splendore
delle invenzioni tue all'intorno sparse
Più bello è però un volto che ripensa
lieto il pensiero tuo, una volta ancora.

43 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, a cura di Wilhelm Creizenach, in Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums-Ausgabe in 40 Bänden, vol. 17, Cotta, Stuttgart/Berlin, 1904, libro 2, cap. XIII (tr. it. di Emilio Castellani e Anita Rho, *Wilhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, Adelphi, Milano, 2012, p. 119)

44 *Ibid.*, libro I, cap. 13 (tr. it. p. 43).