

Guglielmo Pispisa

Paolo Giovannetti

Il racconto. Letteratura, cinema, televisione

Roma

Carocci Editore

2012

ISBN: 978-88-4306-634-6

Il valore del saggio di Giovannetti, oltre a una lingua sempre tersa nel porgere i concetti con impostazione manualistica – si tratta di fatto di un manuale –, risiede principalmente nell'ambizione, manifestata fin dall'introduzione, di proporre un aggiornamento delle teorie narratologiche già note e studiate nell'accademia italiana. Tale implementazione, che prevedibilmente quanto doverosamente estende il campo d'indagine al mondo del cinema e della televisione, si avvale del contributo teorico di studiosi di indubbia valenza finora poco considerati in Italia. Attraverso il pensiero di Monika Fludernik, ad esempio, più volte citata soprattutto per l'impostazione cognitivista delle sue teorie, l'autore focalizza con precisione gli aspetti esperienziali del racconto e la fase della ricezione dello stesso, con l'attivazione da parte del lettore di processi di riconoscimento attraverso l'inquadramento delle informazioni ricevute entro *frames*, *scripts* e *schemata* – categorie ben note nell'ambito delle neuroscienze –, che contribuiscono a una proposta teorica interessante riguardo a lettore implicito e narratorio sviluppata in chiusura del saggio. Altro contributo decisivo è quello di Franz Karl Stanzel, al quale il volume dedica un intero capitolo, a cura di Filippo Pennacchio, per presentare una sintesi delle sue teorie e della metodologia dallo stesso elaborata, culminante nella rappresentazione grafica di un cerchio tipologico che esemplifica in uno schema visivo le situazioni narrative possibili. Campo privilegiato dell'analisi di Stanzel, studioso finora colpevolmente ignorato dalla comunità scientifica italiana che non ne ha nemmeno tradotto le opere, come puntualmente fa notare l'autore, è il concetto di *Mittelbarkeit*, (in inglese *mediacy*), che pone l'accento innanzitutto sull'istanza che si fa carico della trasmissione del testo narrativo mediandone il contenuto finzionale. Si tratta naturalmente di un ambito già ampiamente dibattuto dalla narratologia di marca strutturalista, con speciale riferimento all'opera di Genette, ma rispetto alle plurime classificazioni proposte da quest'ultimo e dagli altri studiosi della medesima scuola che operano molteplici e spesso sovrapponibili (o comunque facilmente travisabili) distinzioni fra i vari tipi di narratore e di focalizzazione, la rappresentazione di Stanzel ha senz'altro il merito di operare una semplificazione che pare funzionare per tutte o quasi le forme di racconto. Lo studioso austriaco individua infatti tre situazioni narrative alle quali ricondurre la maggior parte dei testi narrativi: una situazione narrativa in prima persona in cui l'istanza narrante è anche personaggio; una situazione narrativa autoriale, nella quale il narratore in terza persona adotta una prospettiva esterna; una situazione narrativa figurale, nella quale viene assunta la silenziosa prospettiva di un personaggio riflettore attraverso la cui percezione si restituisce un racconto all'apparenza non mediato. A partire da questo schema abbastanza elementare, Stanzel propone nell'esemplificazione grafica del suo cerchio tipologico una sistematizzazione di ogni possibile variante intermedia. Si tratta di un impegno interpretativo e classificatorio di indubbio interesse che però, quantomeno dalla sintesi offerta dal volume, pare più un completamento che un superamento della narratologia classica, il cui studio rimane, ci sembra, prodromico agli approfondimenti di Stanzel (come del resto pare confermare anche l'impostazione del manuale di Giovannetti che, nella prima parte, ritiene opportuno ripercorrere con agilità e debiti aggiornamenti i punti nodali della narratologia strutturalista).

L'aspetto peculiare del saggio di Giovannetti rimane comunque l'attenzione al ruolo del lettore-spettatore dell'opera narrativa. Mentre infatti la narratologia classica si concentra su modo, tempo e voce del racconto, Giovannetti si sofferma adeguatamente anche sull'esperienza del lettore. Un

lettore considerato in termini reali più che come mero lettore implicito, la cui elaborazione teorica ha mostrato limiti non del tutto superati. Fondandosi dunque sulle «riserve collettive di conoscenza mediamente condivise dai membri di una comunità data o ipotizzata» (C. Emmot, M. Alexander, *Schemata*, in Hühn *et al.*, pp. 411-9, 2009), l'autore evidenzia, con proprietà di esempi e ricorso a recenti studi d'area cognitivista, il momento della ricezione del racconto, esaminata non certo come fase meramente passiva bensì come spazio nel quale il lettore compie una serie di più o meno consapevoli operazioni di integrazione e completamento dell'opera sottoposta alla sua attenzione. Inferenze che dipendono da strutture (*schemata*) preesistenti nel sistema cognitivo di ciascun lettore, che ne regolano l'esperienza – sia intesa in senso generale che come esperienza di lettura o di visione – anche in chiave estetica. Significativo al riguardo è l'esempio di una celebre ellissi del film *Casablanca* che allude a un rapporto sessuale omesso nella diegesi filmica, che risulta ben evidente allo spettatore proveniente da una società sottoposta a un rigido codice di censura sessuale come quella americana degli anni Quaranta, mentre non viene colta o comunque non è ritenuta rilevante da un pubblico moderno. Come pure di estremo interesse è l'osservazione, tratta da una riflessione del saggista a fumetti Scott McCloud, che «quanto maggiore è la genericità dell'immagine tanto maggiore sarà anche la capacità di identificazione dello spettatore: il *frame* agisce con maggiore evidenza se i vincoli narrativi forniti dal testo sono generici e “universali”; e in questo modo riconoscersi nei personaggi risulta più agevole». Operazione che vale per l'immagine tanto quanto per un testo, come sempre McCloud rende chiaro esibendo uno *script* di violenza molto elementare (un omicidio suggerito ma non mostrato) nel quale il lettore «attua un'integrazione con una serie di competenze che certo hanno a che fare con le pulsioni sadiche (latenti in chiunque), ma che soprattutto nascono dalle molte declinazioni narrative elaborate individualmente e collettivamente».

Attraverso infine una serrata analisi della figura del narratario, ossia del destinatario intradiegetico del racconto messo in opera dal narratore, e della sua progressiva scomparsa, Giovannetti arriva a concludere che l'autore (inteso come autore reale) ha via via perso il controllo pieno della sua opera in favore di un lettore reale che, di contro, si arroga sempre più il diritto-dovere di svolgere azioni (funzioni) che dovrebbero invece competere al primo, come quella di agire direttamente sui destinatari del racconto. Al conseguente quesito se dunque sia lecito supporre l'esistenza di un autore che riesca a incidere sulle reazioni dei suddetti destinatari, Giovannetti risponde in maniera positiva a patto di recuperare il ruolo del narratore orale, e cioè di un narratore che concepisca la propria attività come performance che avviene *in presentia* e si avvale del feedback trasmesso dal pubblico.

Anche le forme maggiormente impersonali di racconto, come ad esempio la situazione narrativa figurale, per dirla con Stanzel, risentono inevitabilmente della forma orale delle origini; quel che era in principio una persona in carne e ossa oggi è diventata una funzione del testo ma, ancorché come parola o segno, questo narratore non smette di rivolgersi a un destinatario (un narratario) posto sul suo stesso piano, ossia il piano intradiegetico. Il progressivo allontanamento del narratore dalla dimensione dell'oralità in favore di una sua sempre più mimetica e disincarnata essenza, osserva ancora Giovannetti, comporta però in epoca moderna la scomparsa del narratario e dunque l'emergere di un'asimmetria nel processo comunicativo che il racconto presuppone. Da un lato non si rinviene più un destinatario all'interno del racconto; per altro verso invece vi è un notevole rafforzamento sull'asse del lettore 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». Nelle moderne narrazioni pertanto un costrutto artificiale, una voce senza corpo, proveniente da un mondo finzionale, in assenza del narratario, sua controparte fittizia, si rivolge direttamente al pubblico reale, cioè a noi. Un fantasma proveniente da un'altra dimensione ci parla. È certo un paradosso teorico, ma la provocazione intellettuale è notevole e merita senz'altro di essere ulteriormente sviluppata.