

Francesco Amoroso

Alessandro Cutrona

Questione di sguardi. Il punto di vista e la narrazione

Palermo

Palindromo

2020

ISBN 978-88-9844-769-5

Questione di sguardi di Alessandro Cutrona è un percorso critico dedicato ai punti di vista all'interno delle narrazioni, diviso in due parti: nella prima, *Il punto di vista*, una raccolta di *definizioni* e *sinonimi* circoscrive il campo delle focalizzazioni, attraverso *gli occhi dei personaggi* e degli scrittori; la seconda parte, intitolata *La narrazione*, è una visione dall'alto, quasi a volo d'uccello, su cosa significhi inventare mondi.

Cutrona raccoglie scrittori e lettori, nella consapevolezza che «leggere vuol dire incontrare l'altro, conoscerlo, sentirlo» (p. 16), perché «un libro che giace su un tavolo non è un ornamento, ma un oggetto vivo che aspetta di essere tastato, sfogliato, fagocitato da un lettore consapevole» (p.17). Chiamando più volte in causa Eco e Nabokov, i meccanismi pigri del romanzo e, parallelamente, la necessità di formare e cercare lettori collaborativi, si evidenzia «quel processo mentale che si attiva nell'istante in cui il nostro occhio incontra le parole; l'occhio, pertanto, è come un mezzo di comunicazione: osserva, decodifica, trasmette e trasporta un messaggio che va compreso e interpretato» (*ibidem*). Capire cosa bisogna osservare, imperativo della narratologia, aiuta a comprendere l'opera che, scrive Cutrona, «è come un microcosmo che racchiude un sistema di valori di un determinato frangente temporale, culturale e biografico, è una sorta di bussola con la quale orientarsi per risalire ai pensieri e alle percezioni di uno scrittore il quale, quando scrive, assume un punto di vista attraverso il quale analizza i fatti e descrive le cose» (p. 18). Said parlava di visione dell'autore e Cutrona sembra puntare su questa coincidenza tra il punto di vista, cioè dove dobbiamo vedere e da che altezze, e il *modo* di vedere le cose, la specola dalla quale ogni scrittore osserva il mondo. Una storia, scrive Cutrona, citando La Capria, è come un'anatra che «si muove sulla superficie di un lago scivolando leggera in una coreografia lirica su di un'impalpabile distesa acquorea, ma capovolgendo il punto di vista e osservando da sotto il movimento così aggraziato, questo si fa frenetico e caotico» (p.20). E se il lettore non vede il meccanismo nascosto dal pelo dell'acqua, quantomeno ha da capire che «la lettura è tutt'altro che un'attività passiva» (p. 22).

Seymour Chatman, ricordandoci che il punto di vista «è uno dei termini critici più inquietanti», ne distingue tre tipologie: letterale, se vediamo attraverso gli occhi di qualcuno; figurato, se vediamo attraverso la visione del mondo di qualcuno; traslato, se vediamo secondo l'interesse o il vantaggio di qualcuno. Tre tipologie che mostrano in che modo un autore possa più o meno interagire con il lettore, utilizzando le diverse focalizzazioni come fossero, sottolinea Cutrona, camere da presa con cui fare carrellate o stringere su dettagli e particolari. A tal proposito, il critico fa riferimento all'onniscienza manzoniana e a quanto Pellini ha scritto per la descrizione, in merito allo sguardo di Renzo di fronte alla mostruosità della peste. Scegliendo di scendere negli occhi di Renzo, Manzoni ci dà «la possibilità di cogliere dettagli minuziosi e precisi» (p. 25) e di *vedere* le conseguenze della peste con i *suoi* occhi. È il cambio di prospettiva a dare nuovo senso allo svolgimento e alla stessa interpretazione di un testo, mostrando zone d'ombra o potenziali riletture. È il caso de *Gli alieni siamo noi* di Friedric Brown dove, mentre crediamo di partecipare alla vittoria umana contro gli alieni invasori, «ecco il super rovesciamento: è un soldato alieno ad avere ucciso un essere umano» (p. 33). La presenza del narratore e del personaggio, costantemente impegnati a scambiarsi di ruolo,

fa sì che ci sia «un cono di luce proiettato su un palco» che «guida lo spazio, fa da segnaletica informatica e “accende” un principio critico nella lettura di un testo» (p. 36). Stare nel cono di luce serve per capire quando narratore e personaggio coincidano, quanto siano il «risultato delle nevrosi di chi li costruisce e descrive» (p. 46).

Nel secondo capitolo della prima parte, *Con la penna degli scrittori e gli occhi dei personaggi*, l'autore cerca, tra *Pinocchio*, *Serafino Gubbio operatore*, *Bestie*, *il Barone Rampante*, ne *Il giardino dei Finzi-Contini* e nelle trame di Kafka, la strada per spiegare in che modo *spostando* i punti di vista sia possibile ri-leggere e ri-scrivere interi romanzi. Nel romanzo di Collodi, ad esempio, già stando dentro alle note storie editoriali, abbiamo due diverse panoramiche: «Pinocchio *uno* va dal capitolo I a XV, mentre Pinocchio *bino* si estende dal capitolo I al XXXVI» (p. 50). Pinocchio ha doppie fattezze, muore burattino, rinasce bambino vero, vedendo, sottolinea Cutrona, la copia di una sua potenziale *exuvia* abbandonata nello studio di Geppetto, instaurando con esso quasi un rapporto intertestuale: «queste doppie fattezze, sottintendono due modi di “stare” e di “osservare” il mondo» (p. 56). Ripercorrendo le interpretazioni di Calvino, Lavagetto, Asor Rosa, Cutrona arriva a mostrare come la morte di Pinocchio muti «il punto di vista del lettore e apra gli occhi dinanzi a una realtà cruda ma vera» (p. 60): cioè – come scrive Manganelli – che per cominciare a vivere il burattino ha dovuto scegliere la morte.

Nel romanzo di Pirandello, lo studio intento e silenzioso di Serafino viene azzerato, con dalla macchina da presa e dal movimento alienante della manovella, rendendo, con una drasticità forse eccessiva e comunque discutibile, lo sguardo del protagonista «l'occhio degli altri» (p. 81). Con Debenedetti, Cutrona ripercorre «i frammenti liberi e indipendenti, e proprio per questo bizzarri» (p. 85) di Tozzi, la cui scrittura espressionistica «esalta esasperatamente la realtà, ma lo fa per aumentare il grado di comprensione della natura delle cose, qualcosa di simile a quella che negli studi medialti di definisce “realtà aumentata”» (p. 87 – 88). È dentro questa frammentarietà che Cerami ha visto «gli animali come processi di identificazione del narratore» (p. 90), il cui punto di vista «si muove su un precario equilibrio tra fissità e movimento» (p. 91).

In una prospettiva sempre più legata alla distanza, *Il barone rampante* si rivela «un romanzo morfologicamente cinematografico, in particolare se si associa lo sguardo di Mino e quello di chi resta a terra, alla macchina da presa; è un accostamento molto lecito e, nel caso del “punto di vista”, persino necessario». Qui i due obiettivi puntati, «uno dall'alto verso il basso (Mino), l'altro, dal basso verso l'altro (Biagio)» (p. 97), aiutano a osservare il mondo raccontato da Calvino tramite campi e controcampi, spingendo il lettore, anche stando al commento citato di Belpoliti, «a cambiare il proprio punto di vista, inteso come strumento per vivere strettamente soggettivo e personale» (p. 100). E se un albero può fare da occhio panoramico concreto, anche la specola tutta emotiva da cui osservano e raccontano i personaggi di Giorgio Bassani in *Il giardino dei Finzi-Contini*, intorno a un protagonista «del quale non si conosce il nome e del quale rimarrà velata l'identità» (p. 101) (in linea con quella crisi del narratore onnisciente di cui parla Pontiggia in *Per scrivere bene imparate a nuotare*, citato da Cutrona), ci offre una profondità palpitante di sguardi dal doppio livello narrativo, «cucito saldamente da un lungo *flashback*» (p. 107).

Gli ultimi due scrittori, Soldati e Kafka, per motivi diversi, giocano sull'ambiguità identitaria, mettendo in crisi la certezza focale, obbligando il lettore a una lenta e graduale interpretazione di spazi e segni. In *Salmace*, «una storia di ermafroditismo bilanciata sulla formula magica» (p. 113), Soldati gioca a nascondere, «attraverso una scrittura tersa, che setaccia ogni percezione dell'animo umano» (p. 117); in Kafka, il punto divista ibrido fa sì che l'animale protagonista del racconto *La Tana*, «il buco nero delle paure, di ansie e di tic ormai allentati dal tempo» (p. 115), occupi una focalizzazione interna fissa, quasi in una gabbia claustrofobica, per dirla con Valentino Baldi. Ciò costringe il lettore a restare in un tempo che sembra infinito all'interno della tana, un tempo «mai ciclico e nonostante la condizione del personaggio appaia disgraziata agli occhi esterni, non è così per la creatura di Kafka, la quale avverte l'estraneità e il pericolo nel mondo che sta fuori dal

proprio habitat, nei crocevia trafficati dagli esseri umani o dalle bestie». (p. 124). In questo attraversamento dei diversi punti vista, Cutrona mira a mostrare come «le modalità narrative di una storia si rivelino spesso prospettive originali nelle quali riconoscersi tra le parole» (p. 137) oppure con cui dialogare, accettando di «stare al gioco innescato dalla narrazione» (p. 135).

La seconda parte, tutta dedicata alla narrazione, paragonata a un'aria musicale «che si propaga nello spazio mentale di chi legge, poggiandosi su una struttura invisibile» (p. 147), offre una prospettiva critica più aerea e tracciata a grandi linee sul rapporto autore-personaggio e sulle diverse tecniche di attrazione che coinvolgono i modi di ingarbugliare fabula e intreccio, incipit e finali.

Costruire storie, ricorda Cutrona, restituisce «la misura del tempo» (p. 143), non è «una finestra sul mondo, ma un pianeta che gravita attorno a delle immagini, alle quali dà vita con le emozioni messe in moto dalle parole» (*ibidem*). E il modo in cui un narratore decide di mettere su il suo universo cambia in base ai punti focali, ai punti di vista, ma anche da quanto vuole sapere e non sapere della sua stessa storia, in cui «la voce può essere anonima, come accade nel racconto popolare e nelle fiabe (“C’era una volta...”); autorevole, come dimostra l’onniscienza manzoniana» (p. 146).

Appoggiandosi a una lunga tradizione di studi, da Genette a Bernardelli, il capitolo diventa un *excursus* delle diverse «situazioni narrative che legano un narratore e un personaggio» (p. 148), il quale «può persino diventare “riflettore”, quando riusciamo a vedere attraverso la sua prospettiva ricevendo in questo modo una serie di informazioni sulla storia» (*ibidem*).

I personaggi, che siano «tondi o piatti» (p. 190), per usare la terminologia di James Wood, totalmente inventati o quanto più vicini alla realtà, a patto che il lettore si lasci «andare completamente alla finzione letteraria» (p. 191), consentono di «“vivere” con sazietà un’opera di fantasia» (*ibidem*).

Il modo in cui «il linguaggio dell’autore, del personaggio e del mondo, tre codici che dialogano ininterrottamente in un flusso di parole, sistemi di pensiero e modi di relazionarsi» (p. 203) stabiliscono un’interazione costante con il lettore è un invito a collaborare per interpretare *il bosco dei segni* (Eco) delle storie raccontate che possono diventare «estensioni delle nostre azioni o emozioni» e «prolungare il tempo entro il quale continuare a “vivere”» (p. 164).