

GENETTE E IL PERSONAGGIO

di Guido Scaravilli

Da Nuovo discorso del racconto:

Un'altra lacuna concernerebbe la nozione di *personaggio* considerata in sé, e Rimmon[-Kenan] l'attribuisce alla mia esclusiva preoccupazione dell'azione come oggetto essenziale del racconto – dove i personaggi sarebbero soltanto, a partire da ciò, secondo l'idea aristotelica, semplici *supporti* dell'azione. Certo, per molti aspetti si tratta proprio di questo: dopotutto un personaggio non preso in un'azione non può figurare in un racconto (ma in un ritratto, in un carattere, ecc.); ma aggiungerei che, in maniera più radicale e (una volta di più) come viene indicato dal titolo e come viene confermato dall'introduzione, "Discorso del racconto" verte sul *discorso* narrativo e non sui suoi *oggetti*. Orbene il personaggio appartiene a quest'ultima categoria, anche se evidentemente egli è soltanto, in finzione, uno *pseudo-oggetto*, interamente costituito (come tutti gli oggetti di finzione) dal discorso che pretende di descriverlo e di riferire le sue azioni, i suoi pensieri e le sue parole. Ragione di più, probabilmente, per interessarsi maggiormente al discorso costituente di quanto non si faccia all'oggetto costituito, questo «essere vivente senza viscere» che in questo caso è soltanto (contrariamente a quanto avviene in uno storico o in un biografo) un effetto testuale. (116)

1. È così che in *Nuovo discorso del racconto* Genette chiarisce in maniera cristallina, a più di un decennio di distanza dalla pubblicazione di *Figure III*, la sua posizione sull'ontologia e sulla funzione del personaggio nella narrativa. Per il critico esso è uno «pseudo-oggetto», un «essere vivente senza viscere»¹, un «effetto testuale» costituito da un insieme di segni e strutture linguistiche. In conformità con l'idea aristotelica, da cui Genette dichiara di non discostarsi, il personaggio è concepito come un mero supporto «dell'azione»: senza l'«azione», infatti, esso non potrebbe neanche «figurare in un racconto».

Nel passo da noi esibito, l'autore replica a un appunto mossogli da Shlomith Rimmon-Kenan in un suo denso articolo del 1976. In esso la narratologa, analizzando dettagliatamente la proposta teorica del “Discorso del racconto” e collocandola nel contesto dell'evoluzione dello strutturalismo *tout court*, aveva difatti individuato nell'assenza di un *focus* sul personaggio la principale «lacuna» del libro:

Questa lacuna si avverte particolarmente perché *Figure III* è uno studio comprensivo della maggior parte degli aspetti della finzione. Genette non fornisce le ragioni di questa omissione, ma è possibile dedurle dalla sua affermazione che ogni storia è l'estensione di una frase, principalmente di un verbo. Se l'aspetto più importante della frase e, di conseguenza, della narrativa finzionale

1. Il critico cita *Tel Quel* di Valéry: «Superstizioni letterarie – così chiamo tutte quelle convinzioni che concordi dimenticano la condizione verbale della letteratura. Quindi esistenza e psicologia dei personaggi, queste creature vive senza viscere». Tale frase è posta come epigrafe in Hamon, “Per uno statuto semiologico del personaggio”. La medesima citazione è riportata, sempre incipitariamente, in una monografia posteriore di Hamon, avente lo stesso impianto teorico (*Le personnel du roman* 9). Genette ci rimanda a tali studi in nota.

è il verbo, l'enfasi ricade naturalmente sul tempo, sul modo e sulla voce. Ma mi sembra che, anche senza mettere in discussione la predominanza del verbo, non si possa ignorare la presenza dei nomi [...]. Ci sono personaggi che agiscono (soggetti) e altri che sono influenzati da un'azione (oggetti), e [...] non li si può ignorare. L'attuale posizione strutturalista è che un personaggio non è altro che un "attante" (Greimas, 1966), la somma totale delle sue azioni. Mentre ciò può essere vero per i miti, i romanzi polizieschi e di spionaggio e altre narrazioni relativamente semplici, diventa molto più problematico nei romanzi psicologici e nella letteratura complessa in genere [...]. Senza dubbio Marcel non è semplicemente la somma totale delle sue azioni; è piuttosto la somma totale dei suoi ricordi, e nel suo caso un'analisi attanziale non significherà granché [...]. Né Genette approva esplicitamente l'analisi attanziale. Il problema non è che propone un approccio inadeguato al personaggio e alla caratterizzazione, ma che non propone alcun approccio e nessun argomento per difendere la sua omissione. (Rimmon-Kenan, "A Comprehensive Theory" 57)

L'obiezione di Rimmon-Kenan è rivolta alla concezione strutturalista del personaggio, di cui Genette condividerebbe gli assunti. La narratologa individua il limite di tale impostazione ermeneutica nel fatto che essa si concentra eccessivamente sul «verbo», lasciando ai margini del discorso i «nomi», e conseguentemente la singolarità dei personaggi. Ciò è innegabile, giacché gli strutturalisti concepiscono la narrazione come un «processo» di azioni ed eventi: ogni frase contiene un «nodo verbale», è come un «piccolo dramma», citando Tesnière². L'esempio emblematico è il modello

2. «Il nodo verbale [...] è del tutto equivalente a un piccolo dramma. Come un dramma infatti esso comporta

di Greimas, per il quale i personaggi sono semplici «attanti»³. Tuttavia, per Rimmon-Kenan tale approccio non è applicabile a racconti più complessi.

Ora, Genette non aveva dichiaratamente parteggiato per la teoria attanziale: la studiosa parla a ragione di «omissione». Nondimeno, basandoci sulla sua risposta piccata in *Nuovo discorso del racconto*, constatiamo che i sospetti della narratologa erano fondati: emerge infatti a più riprese, in tale saggio, la predilezione genettiana per il movimento drammatico, la catena degli eventi; inoltre, Genette nega ogni forma di autonomia ai «nomi». Si considerino, a tal riguardo, le sue riflessioni sulla «caratterizzazione», aspetto anch'esso tralasciato in "Discorso del racconto" (come pure aveva notato Rimmon-Kenan), nei confronti del quale egli palesa una significativa perplessità:

Osservo d'altronde che Shlomith Rimmon[-Kenan] stessa, dopo aver consacrato al personaggio come oggetto un capitolo piuttosto interrogativo (*Story: characters*), deve poi tornare sull'argomento un po' dopo, e in modo questa volta più deciso, trattando del discorso (*Text: characterization*). La *caratterizzazione* è evidentemente proprio la tecnica di costituzione del personaggio da parte del testo narrativo. Il suo studio mi pare la più grande concessione che la narratologia, almeno in senso stretto, possa fare alla considerazione

obbligatoriamente un processo e, il più delle volte, degli attori e delle circostanze» (Tessnière 73).

3. Greimas distingue tra «attanti» e «attori». La differenza è che i primi sono categorie generali alla base di tutte le narrazioni (e non solo) mentre i secondi sono dotati di qualità specifiche e sono differenti per ciascuna narrazione. Pertanto, nella semiotica greimasiana gli «attori» sono molti, mentre il numero degli «attanti» è ridotto a sei, ma sia i primi che i secondi sono subordinati alle azioni.

del personaggio. Ma non rimpiango di averla respinta, o meglio di non averci neppure pensato, nella mia prospettiva: infatti essa mi pareva dar *troppo* spazio a un semplice «effetto» fra tanti altri, concedendogli il privilegio di avere ritagliato uno spazio a parte, e quindi di guidare l'analisi del discorso narrativo. Trovo decisamente, anche se relativamente, preferibile (più «narratologico») dissolvere lo studio della «caratterizzazione» in quello dei suoi mezzi costitutivi (che non sono tutti specificamente suoi): nominazione, descrizione, focalizzazione, racconto di parole e/o di pensieri, relazione con l'istanza narrativa, ecc. (*Nuovo discorso* 116-117)

Per Genette, non essersi soffermato sulla «caratterizzazione» non è motivo di rimpianto. Nella sua ottica non si tratta di un'«omissione»; piuttosto, una maggiore attenzione al tema sarebbe stata «concessione» eccessiva. Alla disamina organica proposta da Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction* 29-42 e 59-70) trova preferibile un'ipotesi di lavoro minore: «dissolvere lo studio della “caratterizzazione” in quello dei suoi mezzi costitutivi». Il personaggio viene così ridotto a un oggetto assolutamente ipotetico, da posporre all'analisi dei procedimenti del «discorso costituente», nell'ambito dei quali gli sarà negato non solo un ruolo di primo piano, ma anche il «privilegio di aver ritagliato uno spazio a parte».

2. Lo scambio di battute tra Genette e Rimmon-Kenan è certamente un episodio marginale della storia della narratologia, ma è assai rappresentativo di un momento di particolare problematicità della riflessione teorica sulla questione del personaggio. A partire infatti dagli anni Sessanta del Novecento, come riassume Arrigo Star, contro la nozione di personaggio venne «decretato, nel vocabolario della critica letteraria e artistica, una sorta

di bando», che si protrasse per oltre un ventennio (18)⁴. Tale nozione

scompare dai più aggiornati dizionari di estetica e di teoria della letteratura, o perché scomposta nei suoi elementi costitutivi [...], oppure perché sostituita da concetti [...] legati al campo dell'argomentazione retorica o neoretorica (ad esempio quelli di 'personificazione' e 'caratterizzazione'); o ancora, da parole create o risemantizzate in quegli anni per evadere dalla fatale compromissione con l'antropomorfismo che l'idea del personaggio sembrava trascinare con sé: 'agente', 'attente', 'partecipante', 'esistente' e molte altre. (18)

Secondo Stara, le ragioni di tale discredito sono chiare: dal momento che i formalisti e gli strutturalisti distinguono rigorosamente il mondo vero dagli universi di finzione (e considerano i codici come chiusi in se stessi), essi si oppongono all'orientamento «realistico», cioè al convincimento secondo il quale i personaggi acquisirebbero, nel corso della narrazione, una sorta di indipendenza dagli eventi di cui sono protagonisti (cfr. Mudrick 211)⁵. Si pensi alla critica ottocentesca, che tendeva a equiparare i soggetti finzionali alle persone reali, e a discuterne separatamente dalla tessitura dell'opera, o alla teoria freudiana, che «riconduce [...] i personaggi all'esperienza biografica dell'autore» (Stara 213). Contrariamente

4. Rifacendosi a un celebre saggio di Walter Harvey del 1965, *Character and the Novel*, Stara definisce «Retreat from Character» questo momento di crisi per la teoria del personaggio, chiusosi a suo avviso solo verso la metà degli anni Ottanta (20).

5. All'orientamento «realista», Mudrick contrappone quello «purista», per il quale i personaggi non esistono che nella misura in cui fanno parte delle immagini e degli eventi che li sostengono e li muovono.

a tali approcci, le teorie semiotiche presuppongono il «principio della natura segnica del personaggio» (23), e maturano una visione teleologica e finalistica del racconto, in base alla quale il personaggio viene privato di una sostanziale autonomia, e ridotto, in maniera più o meno netta, a una funzione.

Anche per Rimmon-Kenan gli strutturalisti più di ogni altra specie di critici possono accogliere difficilmente il personaggio all'interno delle proprie teorie, a causa del loro impegno per un'ideologia che decentra l'uomo e va contro la nozione di individualità e profondità psicologica (*Narrative Fiction* 30-31). E Genette sembra in effetti appartenere a questa schiera, con la radicalità della sua posizione: scomposta la «caratterizzazione» nei suoi elementi costitutivi, egli non si preoccupa di stabilire se ve ne siano almeno alcuni in grado di sostenere un ruolo meno precario. La nozione di personaggio è abbandonata a uno stato di «nebulosa», e viene meno ogni intento di ricondurla a unità e concretezza⁶.

3. Le convinzioni di Genette sul personaggio espresse in «Discorso del racconto» e difese in *Nuovo discorso del racconto* sorprendono se rapportate ad alcune proposte coeve. In effetti, già negli anni Settanta avevano

6. Commentando gli scritti di Ferdinand de Saussure sui cicli leggendari dei *Nibelunghi* e di *Tristano e Isotta*, D'Arco Silvio Avalle nota che in essi il personaggio appare come «il prodotto [...] di una attività combinatoria esercitata all'interno di [...] nebulose di elementi» (238). Per Saussure, infatti, i personaggi delle leggende germaniche, come tutti quelli nati all'interno di cicli epici originariamente orali, non possedevano alcun elemento che fosse in grado di stabilizzarne l'identità nel corso del tempo, nel passaggio dall'una all'altra esecuzione del testo: erano invece creazioni totalmente prive di «qualsiasi principio di unità», «associazioni libere» di tratti dotate di una forza di coesione minore di quella di una «bolla di sapone» (Saussure 192). Per una discussione delle idee di Saussure sul personaggio si veda Stara 183-186.

cominciato ad affiorare, in seno allo stesso strutturalismo, voci discordi, che insistevano sull'esigenza di accordare uno spazio maggiore alla questione del personaggio, che pareva anche a Todorov «una delle più oscure della poetica», luogo di molti equivoci e «confusioni» (246)⁷. Contro tale incertezza metodologica – e la sovrapposizione di modelli di ricerca spesso incompatibili – si era scagliato Hamon nel 1972 (lo stesso anno di “Discorso del racconto”) in *Pour un statut sémiologique du personnage*: un saggio notevole per mole e novità di spunti, imprescindibile per chiunque – Rimmon-Kenan e Bal incluse – si è successivamente occupato della teoria del personaggio da un punto di vista strutturalista⁸.

Pur adottando una prospettiva semiologica *stricto sensu*, ed evitando programmaticamente ogni confusione tra «le categorie di persona e personaggio» (“Per uno statuto” 87)⁹, Hamon non riduce il personaggio a una combinazione di ruoli e sequenze che si ripetono nel sistema dell'opera, ma si sofferma anche sui processi testuali volti a delinearne la fisionomia. Per lui, quando il personaggio appare per la prima volta in un racconto è un «morfema

7. Todorov, pur non negando che «i personaggi *rappresentano* delle persone, secondo modalità proprie della letteratura d'invenzione», si pronuncia a favore di un'analisi in termini di funzioni e costituenti, di livelli e di tratti (246).

8. Al pari di Rimmon-Kenan, anche Mieke Bal (79-92) condivide sostanzialmente la teoria di Hamon. Nelle due successive edizioni dell'opera (del 1997 e del 2009) Bal ha rivisto l'impianto del suo libro e apportato diverse modifiche, ma le idee sul personaggio sono restате pressoché immutate.

9. Hamon arriva a ritenere non necessario l'antropomorfismo del personaggio, considerando personaggi anche lo Spirito nelle opere filosofiche di Hegel, il legislatore, la procura e il dividendo in un testo di legge sulle società, gli ingredienti nelle ricette di cucina, i microbi o i virus nei manuali di medicina (“Per uno statuto” 89).

vuoto» (93). La costruzione del suo significato è affidata al lettore, il quale deve individuare – e sistematizzare – le informazioni sul personaggio disseminate nel testo, per poi compararle con quelle relative agli altri personaggi¹⁰. Più precisamente, il compito della sua analisi consisterà nel distinguere e classificare gli «assi semantici» fondamentali (sesso, classe sociale ecc.) che permettono di strutturare l'etichetta semantica di ogni personaggio e determinare il suo grado di complessità (97)¹¹.

Hamon dedica inoltre spazio ai processi di «motivazione», alla descrizione esteriore del personaggio, all'interrelazione tra i suoi stati d'animo e l'ambiente, ma soprattutto alla scelta del suo nome, cruciale per lo studio della «caratterizzazione»¹². Il nome proprio può infatti veicolare i tratti caratteriali del personaggio attraverso quattro procedimenti fondamentali: «visivi» (ad esempio quando la lettera O è associata a un *character* rotondo e grasso); «acustici» (le onomatopee propriamente dette); «articolatori» (Gradgrind in *Tempi difficili* di Dickens: il movimento della bocca che gli è necessario a pronunciare il proprio nome suggerisce la qualità principale

10. Il personaggio sarà «definito da un *fascio di relazioni* di rassomiglianza, di opposizione, di gerarchia e di organizzazione [...] che esso stabilisce, sul piano del significante e del significato, successivamente e/o simultaneamente, con gli altri personaggi ed elementi dell'opera» (Hamon, «Per uno statuto» 94).

11. Un personaggio informato da un maggior numero di assi semantici sarà più complesso.

12. Le intuizioni sui nomi e sul processo di «motivazione» sono state sviluppate ulteriormente da Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction* 65-73). Il termine «motivazione» di solito si riferisce alle dinamiche interiori e alla personalità del personaggio: è l'insieme dei processi psichici che avviano, mantengono e regolano il comportamento.

del personaggio); «morfologici», come nel caso della presenza di *bœuf* in *Bovary* (Hamon, “Per uno statuto” 112-113).

Questi accorgimenti inducono il lettore a isolare, entro il nome proprio, «radici, suffissi, prefissi, morfemi diversi», che potrà pertinentizzare – con effetto retroattivo – in funzione del significato del personaggio o che, all’opposto, gli serviranno «da riferimento in prospettiva futura, da orizzonte d’attesa» per prevederne l’evoluzione (113)¹³.

4. “Per uno statuto semiologico del personaggio” è un saggio significativo da un punto di vista metodologico, perché Hamon vi conferisce, in maniera singolare per lo strutturalismo francese, centralità all’esperienza del lettore, che nel suo sistema non è uno spettatore passivo, ma ha un ruolo attivo nel processo di ricostruzione del personaggio, a partire dall’analisi dei nomi. Si tratta di un’idea rilevante: come è noto, sulla cooperazione tra il testo e il lettore stavano già ragionando in Germania i teorici della Scuola di Costanza, e avrebbe presto ragionato l’Eco di *Lector in fabula*.

Più ancora di Hamon, Seymour Chatman si discosta da una concezione meramente funzionalistica del

13. Hamon sottolinea la cura «quasi maniacale della maggior parte dei romanzieri» nella scelta del nome dei personaggi. Celebre è «il fantasticare pieno di indugi da parte di un Proust sul nome dei Guermantes oppure su quello di certe località italiane o bretoni» (“Per uno statuto” 111). Ma il critico mette a fuoco altri elementi utili per prevedere l’evoluzione del personaggio, come il genere letterario (ad esempio, ci si aspetta che in un giallo il detective trovi l’assassino) o la presenza, nel racconto, di personaggi referenziali e storici (ad esempio Napoleone). In quest’ultimo caso, la loro leggibilità dipenderà dal grado di partecipazione del lettore a una cultura condivisa. Lo scrittore potrà comunque confermare o disattendere le aspettative del pubblico, creando suspense o colpi di scena (92).

personaggio nel suo *Storia e discorso*, del 1978; e, similmente al critico francese, conferisce centralità ai nomi e alla cooperazione del lettore nella costituzione «illusionistica» del personaggio (Stara 22-23)¹⁴. Per lui i personaggi non sono (sempre) semplici ingranaggi della macchina narrativa ma costrutti imitativi complessi, che possono essere ricordati in maniera indipendente dall'intreccio, modellati sulla concezione che il lettore ha della vita ordinaria, e sulla base della quale è chiamato a figurarsi i tratti della personalità del soggetto finzionale. Quanto all'importanza dei nomi, si consideri che Chatman definisce il personaggio «un paradigma di tratti psicologici» (Chatman 130)¹⁵ la cui unità coesiva – come precisa concordando col Barthes di *S/Z* – è assicurata dal «nome proprio», che è «l'identità e la quintessenza dell'individualità», la «localizzazione ultima della personalità». Difatti, è il nome a dare «l'illusione che la somma» dei singoli tratti «sia supplementata da un resto prezioso», da una *soggettività* che permette al personaggio di esistere al fuori dello strato semiotico (135).

Riprendendo la teoria di Edward Morgan Forster, Chatman propone inoltre una bipartizione dei personaggi: egli distingue i personaggi «piatti», che sono «dotati di uno solo o di pochi tratti», da quelli «a tutto tondo» che

14. Per Stara, quelle teorie che non mettono in discussione il potenziale mimetico della nozione di personaggio, e che reputano l'effetto di testo che permette al lettore di percepire la sua «illusione di persona» un effetto costitutivo della finzione, condividono «il principio della natura illusionistica del personaggio» (22-23).

15. Il termine «tratto» è usato nel senso di «qualità personale relativamente stabile o costante»; Chatman distingue il tratto dai fenomeni psicologici effimeri, come sensazioni, stati d'animo, riflessioni, motivazioni temporanee, e tutte le attitudini che «possono anche coincidere con i tratti ma non sempre lo fanno» (130).

sono in possesso di «una varietà di tratti», e che ispirano «un più forte senso di partecipazione». Essi sono «oggetti inesauribili per la riflessione», e funzionano come dei «costrutti aperti»: l'interpretazione del lettore «non si limita al momento dell'immediato contatto con il testo», ma è un processo in continuo divenire, che dipende «della mutata e accresciuta conoscenza» di se stesso e della realtà (Chatman 136).

5. La teoria dei tratti psicologici era stata accolta favorevolmente da Rimmon-Kenan, che nel suo *Narrative Fiction* si era soffermata a lungo sulla ricostruzione dell'immagine del personaggio nei mondi finzionali. Anzi, la narratologa aveva sostenuto che tale operazione è il *telos* dell'interpretazione, che non deve limitarsi alle manifestazioni superficiali dell'opera¹⁶.

Ma Genette non è disposto a dialogare: ancora in *Nuovo discorso del racconto* rigetta l'ipotesi di una fenomenologia del *character* non dipendente da quella del racconto; ogni possibilità di riconoscergli un'autonoma vitalità mimetica è negata. L'unica sua concessione alla psicologia del personaggio è una certa rispettosa attenzione accordata alle teorie di Dorrit Cohn e di Franz Karl Stanzel.

Il confronto è dapprima con la narratologa, che nel 1978 aveva proposto, nel suo *Transparent Minds*, uno studio estensivo sulla rappresentazione della vita psichica dei personaggi. Forse imperialisticamente, il libro

16. Rimmon-Kenan (*Narrative Fiction* 29-42), notando che la transizione dall'elemento testuale al tratto psicologico non è sempre un passaggio così immediato per il lettore, come sembrerebbe invece emergere in *Storia e discorso*, propone delle integrazioni alla teoria di Chatman, avvalendosi degli studi di due narratologi israeliani, Benjamin Hrushovski e Joseph Ewen.

di Cohn è interpretato da Genette come un'integrazione – un'utile appendice – del “Nuovo discorso del racconto” (*Nuovo discorso* 42-53)¹⁷. Del resto, la studiosa non aveva elaborato una compiuta teoria del personaggio (né spazio alcuno aveva accordato ai nomi), ma si era limitata a prendere in esame, in maniera empirica, le forme testuali volte a restituire i pensieri dei soggetti finzionali, delineandone una tipologia. Nondimeno, è innegabile che Cohn muova da un principio teorico incompatibile con la concezione strutturalista del personaggio: l'idea di Käte Hamburger che l'accesso all'interiorità dei personaggi sia la prerogativa fondamentale della finzione narrativa¹⁸. Ma Genette sembra non vedere la differenza: anche la teoria di Cohn si situa, a suo dire, su una linea formalista. Come avrebbe sostenuto in un'intervista del 2010 inclusa nel suo ultimo libro, *Postscript*, «i suoi disaccordi con [...] Käte Hamburger e Dorrit Cohn» riguardavano «delle semplici sfumature di dettaglio» (Genette, *Postscript* 255)¹⁹.

17. In *Nuovo discorso del racconto*, tra l'altro, si elogia Cohn per aver dato «alla “rappresentazione della vita psichica” il posto che merita» (49).

18. Cohn riprende evidentemente questa idea quando ad esempio afferma che «i personaggi più reali, più “a tutto tondo”, sono quelli che conosciamo più intimamente, precisamente in modi in cui non potremmo mai conoscere le persone nella vita reale» (*Transparent Minds* 5).

19. Più cauto, o perfino ironico, il consenso manifestato in *Codicille*: «Uno degli assiomi di critica letteraria oggi più ripetuti recita che “solo la finzione dà accesso alla realtà” [...]. Cerco di interpretare questo cliché, e non trovo per esso altro argomento valido che il principio narratologico stabilito da Dorrit Cohn nel suo *La Transparence intérieure* [...]: cioè che solo la finzione narrativa ci dà accesso alla coscienza di una persona diversa da noi. Sfortunatamente, questa persona e questa coscienza sono per definizione finzionali [...]. Vengo a sapere che Julien Sorel prova questo o che Raskolnikov decide

Ciò che Genette non rileva – o che tendenziosamente occulta – è un dato che al lettore attento di *Transparent Minds* non può sfuggire: fare della soggettività dei personaggi il cuore pulsante della narrativa equivale a sconfessare l'abitudine strutturalista di trattare la coscienza come un effetto collaterale delle azioni²⁰. In altri termini, Cohn riconosce uno spessore interiore ai personaggi: essi non sono degli «*pseudo-oggetti*», ma dei *soggetti* dotati di tridimensionalità. Non che per lei la loro psicologia non sia fittizia come ogni altra componente della finzione; tuttavia, essa non può essere ridotta a una funzione dell'intreccio. Non per nulla la narratologa teorizza la necessità di trattare separatamente i discorsi dei personaggi dai loro pensieri: nella mente non ci sono solo parole, esiste una «dimensione non-verbale della coscienza» (*Transparent Minds* 7)²¹, anche le coscienze d'invenzione sono abitate, oltre che da discorsi, da emozioni, sentimenti, visioni... Per Genette, invece, la distinzione tra discorsi e pensieri è superflua: in *Nuovo discorso del racconto* egli sostiene che «il racconto conosce solo avvenimenti oppure discorsi», che la vita psichica dei personaggi «può essere solo o

quello, ma questa informazione non mi dà accesso (indiretto) che all'immaginazione – e quindi alla vita interiore – di Beyle e di Dostojevskij, che non indovinano ciò che pensano i loro eroi perché lo inventano su misura e *ad hoc*» (253-254).

20. Dopo aver ammesso il suo debito nei confronti della *Logica della letteratura*, Cohn afferma che «per Hamburger la rappresentazione della vita psichica dei personaggi è la pietra di paragone che contemporaneamente distingue la finzione dalla realtà e costruisce la parvenza di un'altra realtà non reale» (*Transparent Minds* 7).

21. In effetti, la maggiore innovazione di *Transparent Minds* è l'annessione al dominio delle tecniche di rappresentazione della vita psichica della «psiconarrazione», ovvero la resa narratoriale indiretta e non dramatizzata della coscienza del personaggio.

l'uno o l'altro» (52), che della soggettività, se si tolgono le azioni, gli avvenimenti e i discorsi, non resta nulla. Il disaccordo da Hamburger e Cohn, più che su «sfumature di dettaglio», verte su una questione essenziale.

6. A Genette non era presumibilmente sfuggita la «sorprendente sottovalutazione» (McHale 7), da parte di Cohn, della griglia analitica del “Discorso del racconto”: soprattutto per i racconti in terza persona, la studiosa riprende la terminologia di Franz Karl Stanzel, con cui anche Genette discute a lungo in *Nuovo discorso del racconto*.

Stanzel e Cohn convergevano specialmente nella concezione del personaggio, al quale il primo aveva conferito un rilievo inedito nella sua complessa teoria, elaborata nel 1955 in *Die typischen Erzählsituationen im Roman* e poi variamente rielaborata fino alla pubblicazione di *A Theory of Narrative*, del 1979, e alla traduzione in inglese, revisionata dall'autore, del 1984²². Questa teoria si impenna sul concetto di *mediacy*, termine che designa l'atto o la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Per determinare come la *mediacy* agisca in un testo, è necessario, per Stanzel, intrecciare tre parametri (la *persona*, il *modo* e la *prospettiva*) dalla combinazione organica dei quali discendono le tre *situazioni narrative*, forme idealtipiche di racconto a cui può essere ricondotta la maggior parte dei testi narrativi. Esse sono: la *situazione narrativa in prima persona*, dove il narratore è un personaggio della storia; la *situazione narrativa autoriale*, in cui un narratore racconta adottando

22. È a quest'ultima edizione che ci rifaremo qui. Sta validamente mediando nei nostri studi le idee stanzeliane Paolo Giovannetti, di cui si veda *Il racconto*, dov'è incluso l'utile “Approfondimento” di Filippo Pennacchio. Trarremo i termini in italiano della teoria stanzeliana da questo studio.

una prospettiva esterna; la *situazione narrativa figurale* – quella che qui più interessa – che si realizza quando il narratore dissimula la sua presenza, affidandosi alla sensibilità di un personaggio *riflettore*, attraverso la cui prospettiva i contenuti vengono filtrati²³. Non è solo dunque il narratore ad avere la facoltà di mediare un racconto: anche al soggetto finzionale può essere concesso un simile privilegio.

Si tratta, secondo Stanzel, di un'acquisizione fondamentale nella storia letteraria: a partire da Flaubert, e almeno per tutto il Modernismo, «l'istanza 'terza' del personaggio sempre più spesso dà forma alla storia, tendendo a liberarsi dalle pastoie dell'autorialità» (Giovannetti, *Spettatori* 44). E con questo personaggio il lettore può *simpatizzare*, provando l'«illusione» di un'esperienza «diretta» degli eventi narrati: «È una peculiarità del genere narrativo che la presentazione della coscienza di un personaggio d'invenzione possa creare un'illusione d'immediatezza»; «Il monologo interiore, lo stile indiretto libero e la situazione narrativa figurale [...] suggeriscono l'immediatezza, ovvero l'illusione di una visione diretta nei pensieri del personaggio»; «La presentazione della coscienza e la visione dall'interno sono mezzi efficaci per controllare la *simpatia* del lettore [...]. Quanto più un lettore apprende i motivi più intimi del comportamento di un personaggio, tanto più tende alla comprensione, all'indulgenza, alla tolleranza, e così via, rispetto alla condotta di questo personaggio» (Stanzel 126-128, corsivi nostri).

23. Stanzel considera figurale in senso forte un racconto quando vi è un unico personaggio riflettore per tutta la sua durata, ma evidenzia la rarità di una simile evenienza; e non è infrequente che in un romanzo latamente figurale siano individuabili zone con il narratore autoriale, così come, d'altro canto, può accadere che in un testo autoriale vi siano momenti fortemente riflettorizzati.

La sintonia tra Cohn e Stanzel è evidente: per entrambi il personaggio, quantomeno nei romanzi o nei racconti più significativi della modernità, non è solo un elemento di raccordo tra le componenti dell'intreccio, ma un'istanza fondamentale, senza la quale le dinamiche profonde della narrativa non potrebbero intendersi²⁴. È attraverso la *soggettività* di un personaggio che si "vivono" gli eventi e si dà un senso alla storia; è simpatizzando col suo universo psicologico e morale che il lettore può orientarsi nello *storyworld*.

7. Come gli accade quando si misura con Cohn (la cui teoria divergerebbe dalla sua solo per aspetti secondari o terminologici), Genette non sembra cogliere la portata alternativa della proposta dell'altro autore di cui riconosce il valore (*Nuovo discorso* 98-111). Trova un'unica vera differenza tra il proprio metodo e quello di Stanzel: mentre "Discorso del racconto" è animato da uno spirito «analitico» (rivendicato con fierezza), che tende a distinguere le categorie piuttosto che a ibridarle, il metodo di *A Theory of Narrative* è definito, in maniera velatamente riduttiva, «sintetico» (98-99). Per Genette le «situazioni narrative» nascono dall'«intuizione globale di un certo numero di fatti complessi» – «osservazione empirica» in sé «incontestabile» – in seguito alla quale, però, l'analisi delle specificità diegetiche (cioè *l'esprit de géometrie* di marca genettiana, s'intende) è comunque necessaria (99).

24. Stanzel afferma che «lo studio di Cohn è particolarmente importante per l'applicazione della *sua* teoria, perché analizza le tecniche impiegate nella resa della coscienza che sono compatibili con le forme della narrazione in prima e in terza persona» (127). Cohn ha trattato analiticamente il sistema di Stanzel, condividendone grossomodo l'impianto, in un densissimo articolo, "The Encirclement of Narrative".

Ciò che invece Genette oscura dell'operazione stan-zeliana è la messa a punto di un sistema in cui l'*abbandonarsi* del lettore alla sensibilità del personaggio gioca un ruolo centrale. Ma è proprio tale *abbandono* che Genette non è disposto a concedere. Si trattava forse di una forma di resistenza viscerale: una freddezza, un'insensibilità al fascino delle finzioni narrative è del resto più volte confidata al suo lettore dall'autore degli ultimi libri, autobiografici e autoriflessivi, metacritici e 'creativi', da *Bardadrac* a *Postscript*. Pare che al «papa» della narratologia (*Bardadrac* 403), i romanzi, tolte poche eccezioni, non andassero poi tanto a genio. In *Apostille* si confessa un'«incompetenza» degli studi recenti sulle avventure dei lettori motivata da un'antica «inappetenza» dei contenuti che li seducono:

mi sono interessato a lungo più al «come sono fatte» delle opere (letterarie o altro) che al loro contenuto tematico, al loro intento significativo – o alle «strategie interpretative» dei loro lettori; è senza dubbio per questo orientamento che sono stato tacciato, forse legittimamente, di «formalismo.» (*Apostille* 164-166)

E che questi contenuti coincidano in larga parte con le favole dei romanzieri lo si evince da una rassegna di preferenze, in *Codicille*, in qualche punto scandalosa:

Ovviamente esagero, e credo di aver dubitato altrove che si possa amare o non amare in blocco una categoria (voglio dire un genere), ma il fatto è che darei volentieri non solo, come tutti, la *Nuova Eloisa* per una (certa) pagina delle *Confessioni*, e naturalmente *I natchez*, *Atala* e *René* per non importa quale altra delle *Memorie d'oltretomba* o della *Vita di Rancé*, ma anche, forse in modo un po' più deviante, *I miserabili* per *Cose viste*, *Madame Bovary* per qualche capitolo di *Attraverso i*

campi e lungo i greti, e forse anche *Il rosso e il nero* per *Roma, Napoli e Firenze* o le *Memorie di un turista* – e gran parte della produzione romanzesca contemporanea per *La polvere del mondo* di Nicolas Bouvier. (Codicille 251)

Un lettore finissimo, un analista così acuto delle forme, un appassionato di belle prose, di retoriche intelligenti, di saggistica; ma il romanzo non era nelle sue corde:

la mia esitazione di fronte al romanzo è dovuta, tra l'altro, all'ingombrante macchinario narrativo che vi si esercita, e al peso dell'argomentazione causalista (psicologica, sociologica e di altro tipo) di cui si nutre [...] per via di verosimiglianza implicita, di motivazione esplicita, o di quella psicologia del tutto aleatoria che Thibaudet chiamava «romanzesco psicologico», e di cui vedeva un'illustrazione nel Radiguet del *Ballo del conte d'Orgel*, o nei primi racconti di Giraudoux. «I russi e i discepoli dei russi, osservava sempre Borges, hanno dimostrato fino alla nausea che nulla è impossibile: suicidi per eccesso di felicità, omicidi caritatevoli, persone che si adorano al punto di separarsi per sempre, traditori per amore o per umiltà...» (Codicille 252-253)

Da questa inflazione esplicativa, a volte disinvolta (in Stendhal, dunque), a volte pesantemente argomentata (in Balzac, naturalmente), viene al romanzo quella che Morand chiama ferocemente la sua «cellulite». (253)

Un genere artificioso. L'«esitazione» di Genette «di fronte al romanzo», l'insofferenza epidermica per il suo «macchinario», si traduceva in una forma di *sospetto* nei confronti delle «entità fittizie» che popolano le sue pagine:

Per quel che mi riguarda, ribadirò un'antifona formalista oggi svalutata, ma mi sembra che il romanzo ci dia soprattutto accesso a quelle entità fittizie che Valéry definiva «creature senza viscere», e Barthes «esseri di carta». Don Chisciotte ed Emma Bovary imparano a loro spese quanto costi fidarsi di questo tipo di «verità romanzesca» – ma sto fresco se invoco il loro caso a sostegno del mio punto di vista: sono, anche loro, personaggi da romanzo. (*Codicille* 254)

Non riuscendo a *credere* ai personaggi, Genette ha reputato saggio tenerli a distanza, *diffidare*. Occorreva scomporli impietosamente, rivelare i loro inganni, esorcizzando così il loro potere.

Bibliografia

- Avalle, D'Arco Silvio. "Dai sistemi di segni alle nebulose di elementi." *Strumenti critici*, vol. 6, n. 19, 1972, pp. 236-241.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. U of Toronto P, 1985.
- Chatman, Seymour. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*. 1978. Traduzione di Elisabetta Graziosi, Pratiche, 1981.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP, 1978.
- . "The Encirclement of Narrative." *Poetics Today*, vol. 2, n. 2, 1981, pp. 157-182.
- Genette, Gérard. *Nuovo discorso del racconto*. 1983. Traduzione di Lina Zecchi, Einaudi, 1987.
- . *Bardadrac*. Seuil, 2006.

- . *Codicille*. Seuil, 2009.
- . *Apostille*. Seuil, 2012.
- . *Postscript*. Seuil, 2016.
- Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Carocci, 2012.
- . *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Ledizioni, 2015.
- Greimas, Algirdas J. *Semantica strutturale*, 1966. Traduzione di Italo Sordi, Rizzoli, 1969.
- Hamon, Philippe. "Per uno statuto semiologico del personaggio." *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*. 1972. Traduzione di Antonio Martinelli, Pratiche, 1977, pp. 85-127.
- . *Le personnel du roman. Le système des personnages dans "Les Rougon-Macquart"*. Droz, 1983.
- McHale, Brian. "Islands in the Stream of Consciousness. Dorrit Cohn's *Transparent Minds*." *Poetics Today*, vol. 2, n. 2, 1981, pp. 183-191.
- Mudrick, Marvin. "Character and Event in Fiction." *Yale Review*, n. 50, 1961, pp. 202-218.
- Pennacchio, Filippo. "La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel." *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, di Paolo Giovannetti, Carocci, 2012, pp. 217-238.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. "A Comprehensive Theory of Narrative. G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction." *PTL*, vol. I, n. 1, 1976, pp. 33-62 (l'autrice si firma solo come Shlomith Rimmon).
- . *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Routledge, 1983.
- Saussure, Ferdinand de, *Le leggende germaniche*. A cura di Anna Martinetti e Marcello Meli, Zielo, 1986.
- Stanzel, Franz K. *A Theory of Narrative*. 1979. Traduzione di Charlotte Goedsche, Cambridge UP, 1984.
- Stara, Arrigo. *L'avventura del personaggio*. Le Monnier, 2004.

- Tesnière, Lucien. *Elementi di sintassi strutturale*. 1959. Traduzione e cura di Germano Proverbio e Anna Trocini Cerrina, Rosenberg & Sellier, 2001.
- Todorov, Tzvetan. "Personaggio." *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*, a cura di Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov. Edizione italiana a cura di Giovanni Caravaggi, prefazione di Giulio C. Lepschy, ISEDI, 1972, pp. 246-251.