

gnitivista di questo volume – il primo, va detto, che appaia in Italia –, ma prima di addentrarci nei nuovi paradigmi conoscitivi è bene ripercorrere la storia recente della narratologia.

2. Breve storia della disciplina

All'origine della narratologia o analisi del racconto (*analyse du récit*) si trova indubbiamente la *Morfologia della fiaba* di Vladimir Ja. Propp, pubblicata nel 1928 ma conosciuta in Occidente molto più tardi (la traduzione inglese è del 1958, quella italiana del 1966). Il *Märchen* e più in generale la produzione folklorica avevano già attratto l'attenzione degli studiosi, colpiti dalla ricorsività di temi e figure dietro l'apparente diversificarsi di una produzione diffusa su scala mondiale: Bédier si era mostrato convinto della necessità di distinguere nei *fabliaux* grandezze variabili ed elementi costanti, Veselovskij aveva cominciato a redigere un elenco di unità narrative minimali o *motivi*, la scuola finlandese di Aarne aveva collazionato sistematicamente una serie di *Märchentypen*, suddividendo la fiabistica in categorie geo-etnografiche e mettendo a confronto la struttura degli intrecci.

L'ambizioso tentativo di Propp – che parallelamente agli storici dell'arte viennesi muove dalla morfologia goethiana – prende subito le distanze dal comparativismo e dalla ricerca empirica: fissa sì un repertorio testuale (cento fiabe di Afanas'ev), ma con l'intenzione di procedere deduttivamente. Per descrivere e comparare, egli non si stanca di ripetere, è prima necessario fissare lo statuto teorico dell'oggetto; quanto alla letteratura popolare, più di ogni altra tipologia testuale va incontro al duplice desiderio formalista di depotenziare la creatività del singolo e insistere sui fattori limitativi sovrapersonali [Dosse 1991]. Sarebbe qui pleonastico rendere conto di un'opera di cui esistono – grazie soprattutto agli strutturalisti – numerosi *excerpta*, e basti dire che alla fiaba di magia, interpretata come prosecuzione secolare del mito, viene assegnato uno scheletro di trentuno funzioni non necessariamente presenti in ogni singola fiaba ma contraddistinte da un ordine di successione vincolato. In luogo di essere quell'aldilà utopistico del reale teorizzato dai romantici tedeschi, il *Märchen* subisce un processo di depauperamento magico per divenire uno sviluppo narrativo che «da un danneggiamento o da una man-

canza» conduce «attraverso funzioni intermedie a un matrimonio o ad altre funzioni impiegate a guisa di scioglimento».

Neutralizzato il sostrato inconscio del racconto e i suoi arabeschi onirici, a interessare lo studioso sono le funzioni, cioè il materiale transitivo, «l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda». Scompare l'eroe, semplice oggetto di un Danneggiamento e amministratore involontario di una Mancanza, e con lui si eclissa anche l'idea di creatività autoriale, sottoposta a vincoli plurimi nella sostanza delle funzioni, nella loro successione e nella scelta di quei personaggi «tenuti ad esprimere una funzione determinata». Liberalizzate invece la scelta delle funzioni da omettere o utilizzare, la determinazione degli «attributi» (cioè non il *che cosa* ma il *come* degli eventi), l'opzione circa le «motivazioni» che connettono una funzione all'altra.

Il duplice valore paradigmatico e sintagmatico delle funzioni consente al tempo stesso di distinguere azioni apparentemente uguali riferendosi alle funzioni contigue e di censire in modo esauriente i vasti territori testuali della fiaba: la scienza della letteratura immaginata dal formalismo russo e soprattutto da Tomaševskij - il più vocato alla narratologia e responsabile di una feconda distinzione dei motivi in liberi e legati, cioè rispettivamente eliminabili o non eliminabili senza danno «per l'integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti» - sembra adesso progredire vistosamente, anche perché lo studioso può affidarsi a una strumentazione teorica che fotografa il testo secondo quattro livelli di astrazione progressivi. Al discorso narrativo nella sua unicità di atto linguistico seguono l'intreccio (le unità di contenuto nell'ordine di successione reale del testo) e la fabula (le medesime unità di contenuto riordinate in una successione logico-causale: Propp tuttavia finisce per identificarli, poiché nella fiaba raramente si dà discrepanza tra diacronie effettive e virtuali), mentre al termine della fase di metadescrizione si profila la «composizione», cioè il modello narrativo a un livello massimo di astrazione, dietro il quale Propp, malgrado il suo convinto antigenetismo, intravede «la forma originaria di tutte le fiabe di magia», l'archetipo di cui ogni *Märchen* sarebbe una variante. Come si vede, altrettanti modi per parafrasare e descrivere i testi secondo margini ridotti di approssimazione.

Suggestivo nel mutuare dalle scienze naturali (in particolare da Cuvier e Goethe) la nomenclatura di una scienza *in fieri*, Propp lasciava

tuttavia in eredità al futuro una serie di difficoltà teoriche, solo in parte enunciate poi da Lévi-Strauss nel corso di un arduo quanto celebre dialogo. L'idea di far rientrare la fiaba di magia nello schema storiografico della *Säkularisierung* e la primogenitura del mito erano state screditate almeno cinquant'anni prima da Erwin Rhode, un filologo tedesco amico di Nietzsche, e ormai erano in molti a vedere nelle narrazioni mitiche e fiabesche modi compresenti, benché diversi, di offrire spiegazioni degli stessi fenomeni. Inoltre la classificazione sintattico-morfologica non riusciva sempre ad arginare elementi contenutistico-lessicali, dando luogo a definizioni spurie come quella di "sfera d'azione", punto d'incontro tra le funzioni e i personaggi precedentemente emarginati; propensioni latamente antisaustriane, sufficienti a incrinare l'idea di "sistema", affioravano per esempio nel convincimento che «l'assenza di una funzione non influisca minimamente sulla struttura della narrazione» o che «le parti componenti di una fiaba possano essere trasferite in un'altra senza modificazione alcuna»; l'identificazione operata tra individui e oggetti magici si rivelava spesso pretestuosa, così come l'esclusione dal modello narrativo di elementi attributivi quali la volontarietà di un'azione o le intenzioni di un attante, poiché la *permutabilità* degli elementi non comporta affatto che essi siano *arbitrari*. «Prima del formalismo - concluderà suggestivamente Lévi-Strauss - ignoravamo quello che avevano in comune queste fiabe, ma dopo esso ci troviamo privati di ogni mezzo per comprendere in che cosa differiscono».

L'indifferenziazione finale dei materiali diegetici è precisamente l'ostacolo che si trovano ad affrontare i narratologi francesi che negli anni Sessanta tentano di repertoriare l'intero universo del narrabile [Bal 1985]. Esportato oltre gli angusti confini della fiaba e riletto alla luce dello strutturalismo, il metodo proppiano subisce una radicale metamorfosi, anche perché in luogo di essere un mero strumento metadescrittivo incarna ora (soprattutto nell'opera di Greimas) l'utopia ambiziosa dell'Origine, confondendosi ben presto con la *quest* del racconto dei racconti, il Modello diegetico primordiale, l'*Ur-Erzählung*. Quali sono le unità minime della narrazione? Secondo quali leggi si combinano e quali regole di trasformazione ne assicurano l'invarianza? Soprattutto, di cosa è fatto un racconto, ed esistono contrasegni extralinguistici che consentano di classificare un atto di *parole* come narrativo?

Sono queste le principali domande cui i narratologi - tra i quali Barthes, Genette, Bremond, Greimas, Todorov - cercano di offrire risposte convincenti, in apparenza astenendosi dalla elaborazione di un'estetica letteraria. In realtà dietro l'"avventura" narratologica s'intravedono le poetiche contemporanee. La favorevole accoglienza che viene per esempio riservata all'abolizione proppiana del personaggio e alla sua *reductio* antipsicologica ad *attente* coincide, in Italia, con la debenedettiana *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* e, in Francia, con l'anelito antiumanistico dell'*école du regard* - ostile all'uso stesso dell'aggettivo quale indizio di soggettivismo -, con l'*ars* combinatoria praticata dal gruppo dell'Oulipo e, non ultimo, con la svolta narrativa di Calvino, trasferitosi a Parigi a metà degli anni Sessanta.

Molteplici indizi inducono all'ipotesi che la cosiddetta morte del romanzo e la nascita della narratologia siano strettamente legate. Meglio ancora: è l'ambito «secondario» della riflessione critica a fungere da avanguardia estetica, e non si fatica a trovare dietro la rilettura todoroviana del *Decameron* (1969) - uno dei principali tentativi di analisi narratologica - le risultanze più radicali della *Sprachkritik* novecentesca. Abrogato il triangolo di Ogden e Richards per avvenuto decesso del referente e intaccata l'integrità comunicativa dell'atto estetico per la repentina scomparsa dell'emittente, significante e significato divengono autotelici e il processo creativo un calcolo combinatorio [Guillen 1992].

Come voleva Wittgenstein e ribadivano gli scrittori di «Tel quel», la lingua non si imparava dal mondo, ma appariva come un palinsesto di possibilità mistificatorie. Ecco allora - come si è detto - il *Decameron* precipitare nell'angustia di una frase nucleare, con i personaggi a fungere da nomi propri, le azioni da verbi classificabili in tre categorie (modificare, peccare, punire), gli stati e le condizioni da aggettivi; a propria volta, la novella descrive il duplice movimento di un dialogo in cui la prima parte pone una domanda e la seconda offre una risposta, sempre trasgressiva rispetto all'agire canonico della cultura toscana del Trecento. Si tratta in altri termini di uno "scambio alterato", delle risultanze di un Desiderio iniziale che mette in atto una Modificazione finale, e per questo Todorov - cui preme studiare non l'opera bensì «le virtualità narratologiche che l'hanno resa possibile» - ne evince come la medesima azione sia il supporto del racconto e

insieme la sua contestazione, «la sua vita e la sua morte». «Ogni racconto porta in sé la propria morte, è il suo più grande avversario, e la sola minaccia seria per il racconto viene dal racconto stesso»: con questo *spleen* blanchotiano, sufficiente a ribadire l'idea di un'autogenesi della letteratura, chiusa nella prigione del linguaggio, la narratologia offre tuttavia allo studioso una precisione chirurgica nell'intervenire sul testo, consolida una nomenclatura comune, rende operante una volontà fecondamente semplificatrice [Hagège 1989].

I primi lettori di Propp sono infatti preoccupati di ridurre il numero delle funzioni senza abbassare il loro grado di rappresentatività testuale. Comincia Claude Bremond nel 1966 affidandosi a un criterio binario che dimezza i nuclei del racconto, nella certezza che ogni elemento preveda anche il suo contrario, ed è seguito da Algirdas J. Greimas, abile nel ridurre il numero delle funzioni da 31 a 20 e nel collocare all'origine del testo narrativo un'opposizione semica (per esempio buono/cattivo); Gérard Genette in *Figures III* constata come ogni racconto assuma la relazione di uno o più eventi per concludere che sia «legittimo trattarlo come uno sviluppo dato a una forma verbale, nel senso grammaticale del termine: l'espansione di un verbo». Molti sono altresì convinti che i personaggi debbano far parte del modello semiotico di base, ma gli attori continuano a essere sostituiti dagli at-tanti, cioè da un silenzioso drappello di destinatari e destinatari, adiuvanti e oppositori; anche il ruolo riservato da Propp agli elementi attributivi sembra eccessivamente ridotto, e di ciò si occupa Roland Barthes in un articolo apparso su un celebre fascicolo di «Communications» (n. 8, 1966), cercando di coniugare la generalità del modello diegetico con la particolarità del testo da descrivere: alle funzioni si affiancano dunque *indizi e informanti*, elementi concettuali meno dinamici ma altrettanto essenziali al senso della storia. E la comparsa intorno ai *nuclei* (le *funzioni* di Propp) di *catalisi*, cioè segmenti descrittivi o digressivi, segnala già il mutare del clima.

Intorno a questa data, strutturalismo e semiotica hanno infatti allestito con la narratologia un terreno d'intesa. L'idea di sistema e correlazione trascendentale delle parti fonda la possibilità stessa di descrivere un testo, e dunque di compararlo; al tempo stesso, si intuisce che il narrare presenta segni di secondo livello, per esempio indicatori di finzione, oppure regole di connessione transfrastica: i segni linguistici divengono significanti che rinviano a una sostanza del contenuto

sfuggente ma imprescindibile, si tratti della tradizione letteraria, del gusto di un'epoca, della grammatica inconscia del *récit*. Tuttavia il grande sforzo tassonomico comporta costi elevati e azzardi metodologici. Basti pensare a Greimas e al suo progetto di un «inventario virtuale di tutti i micro-universi possibili», all'ipotesi che dietro il «livello apparente della narrazione» si celi «una falda strutturale autonoma, luogo d'organizzazione di vasti campi di significazione» integrabili in una teoria semiotica generale: di fatto, a che cosa ha condotto tutto ciò se non all'ironia con cui si apre *S/Z*, con quei buddisti che vorrebbero vedere «tutto un paesaggio in una fava»?

La narratologia di seconda generazione ha perciò mostrato limiti facilmente elencabili.

(a) La distinzione tra fabula e intreccio ha consentito la rubricazione dei *procedimenti* e messo in luce le connessioni sintattiche, ma ha generato l'equivoco - come afferma oggi Jonathan Culler - che sezioni semiotiche ideali fossero in realtà livelli genetici, stadi evolutivi dell'opera. Ipostatizzando la fabula, facendone una delle tappe nella stesura di un racconto, si è finito per scindere la grammatica degli eventi dal loro significato.

(b) Tale equivoco ha impedito in un primo momento di accorgersi che se l'intreccio coincideva con la temporalità lineare dell'atto di lettura, la fabula corrispondeva alla diacronia di secondo grado che viene a crearsi nel momento stesso in cui il lettore opera una sintesi memoriale. Nel racconto nulla resta immune dal tempo, tutto accade sempre - lo ha sostenuto elegantemente Harald Weinrich - *prima di, o abitualmente, o per la prima volta, o una sola volta*. Dietro la fabula si cela insomma non un'ipotesi teorica, ma la psicologia della lettura, la quale interagisce con la relazione tra forma dell'espressione e forma del contenuto, cioè tra discorso e intreccio.

(c) La focalizzazione sulla sintassi ha eroso l'importanza del lessico, cioè l'identità linguistica del testo, e la possibilità di distinguere semioticamente la parola del narratore da quella del personaggio, il tempo dell'enunciazione da quello dell'enunciato.

(d) L'idea radicalmente evenemenziale della narrazione come ciò che connette cause a scopi e descrive azioni, l'apologia della funzione come tessuto trasformazionale hanno sì compensato adeguatamente, sul piano del «secondario», l'abolizione della trama nel romanzo del Novecento a partire almeno da Forster, ma hanno reso inattendibile la lettura di molti testi: non per caso si è preferito studiare opere in cui i personaggi per così dire subiscono i ruoli attanziali o in cui il momento

del calcolo combinatorio si rivela essenziale (il *Decameron*, le *Liaisons dangereuses*, la narrativa popolare ecc.).

(e) Il diffondersi della *Morfologia della fiaba* ha protratto l'equivoco secondo cui funzionalità e invarianza coinciderebbero, nel presupposto che la variabilità storica o soggettiva riguarderebbe solo le componenti non cardinali del narrare; già da tempo tuttavia - Curtius insegna - si sapeva che gli elementi attributivi, il modo di elaborare le descrizioni, le digressioni ecfrastriche erano regolati da un repertorio limitato di *topoi*. Di contro, le cosiddette funzioni, lo svolgersi delle azioni e l'idea stessa di sequenza fattuale mutano di epoca in epoca dipendentemente dall'interrelarsi di fenomeni complessi quali lo statuto epistemologico della scienza, gli stili di vita, l'identità filosofica del senso comune. È evidente per esempio che il ruolo attanziale del traditore muta a seconda che riguardi l'ambiente cortigiano del XVI secolo, la società illuminista o la cultura *fin de siècle*. Un particolare codice semiotico regola in ogni epoca l'etica dell'agire: ma si dovrà attendere Lotman per comprendere che la logica del racconto è una logica storica, e che «il modo di nominare le funzioni appartiene allo stesso metalinguaggio con cui si esprimono le idee guida di una civiltà» [Bottiroli 2007].

3. Dal testo narrativo alla mente che lo produce o fruisce

Una serie di fenomeni congiunti ha cooperato prima al declino, poi alla vigorosa rinascita di una narratologia di seconda generazione, in grado sin dall'inizio di superare la dicotomia tra struttura e storia, testo e contesto, permanenza e variabilità (per una ipotesi contraria, si veda in questo stesso volume il contributo di Brian McHale). Va ricordato il successo di uno studio sulla narratività osservata dal punto di vista dell'endosfera individuale, *Actual Minds, Possible Worlds* (1986), in cui lo psicologo statunitense Jerome Bruner formulava una distinzione tra pensiero paradigmatico (caratteristico dell'ambito scientifico, imperniato sulla definizione di concetti astratti) e un pensiero *narrativo* di tipo sequenziale, dove sono le correlazioni logico-temporali tra elementi diversi a consentirci di fotografare la realtà: le narrazioni, per Bruner, si avvarrebbero solo della seconda modalità cognitiva, così come la capacità di autoraccontarsi secondo *life stories* si sosterebbe su quattro tipi di coerenza - temporale, biografica, causale (la sola in grado di spiegare la differenza tra continuità e cambiamento), tematica (dove si attraggono vicendevolmente nuclei or-