

GÉRARD GENETTE

# FIGURE III

Discorso del racconto



Titolo originale *Figures III*

© Éditions du Seuil, 1972

© 1976 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Traduzione di Lina Zecchi

ISBN 88-06-59246-7

Piccola  
Biblioteca  
Einaudi

accumulazione e accentuazione dei tratti specifici. C. Legrandin o Charlus danno sempre l'impressione di tarsi, e, in definitiva, di farsi da soli una caricatura. Il fetto mimetico si trova dunque in questo caso al suo ce, o, piú esattamente, al suo limite: nel punto esatto cui l'esasperazione del «realismo» confina coll'irreali-puro. L'infalibile nonna del narratore dice giustamente che Legrandin parla «un po' troppo come un libro stampato»<sup>1</sup>: in senso ancora piú lato, è un rischio che pesa su qualunque mimesi di linguaggio troppo perfetta, che finisce per annullarsi nella circolarità di un rapporto al quadrato, già notato da Platone: Legrandin parla come Legrandin, cioè come Proust che imita Legrandin, e il discorso, in ultima analisi, rinvia al testo che lo «cita», cioè, in realtà, che lo costituisce.

Circularità che spiega forse come un procedimento di «caratterizzazione» tanto efficace quale l'autonomia stilistica non arrivi, in Proust, alla costituzione di *personaggi* sostanziali e determinati nel senso realistico del termine. Sappiamo fino a che punto i personaggi proustiani restino, o meglio diventino, nel susseguirsi delle pagine, sempre piú indefinibili, inafferrabili, «esseri di fuga», e la ragione fondamentale di un fatto simile (e anche quella piú accuratamente dosata da parte dell'autore) sta nell'incoerenza del loro comportamento. Ma la coerenza iperbolica del loro linguaggio, invece di compensare una simile evanescenza psicologica, spessissimo non fa altro che accentuarla e aggravarla: un Legrandin, un Norpois, anche un Charlus, non sfuggono affatto alla sorte esemplare delle comparse come il direttore di Balbec, Céleste Albaret o il domestico Périgot Joseph: confondersi cioè col loro linguaggio, al punto di ridursi ad esso. La piú forte esistenza verbale coincide qui col segno e l'inizio di una sparizione. Al limite dell'«oggettivazione» stilistica, il personaggio proustiano trova questa forma, eminentemente simbolica, della morte: abolirsi nel proprio discorso.

<sup>1</sup> I, p. 68.

### Prospettiva.

Quella che chiamiamo per ora, metaforicamente, *prospettiva narrativa* – cioè il secondo modo di regolazione dell'informazione che deriva dalla scelta (effettiva o mancante) di un «punto di vista» restrittivo – risulta essere, fra tutti i problemi concernenti la tecnica narrativa, quello studiato con maggiore frequenza fin dalla fine del XIX secolo, con risultati critici incontestabili, come i capitoli di Percy Lubbock su Balzac, Flaubert, Tolstoj o James, oppure quello di Georges Blin sulle «restrizioni di campo» in Stendhal<sup>1</sup>. Tuttavia, la maggior parte dei lavori teorici su questo argomento (che sono, essenzialmente delle classificazioni) soffrono, a mio parere, di una fastidiosa confusione fra quanto chiamo qui *modo* e *voce*, cioè fra la domanda *qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*, e la domanda, completamente diversa: *chi è il narratore?* – o, per parlare piú sinteticamente, fra la domanda *chi vede?* e la domanda *chi parla?* Torneremo in seguito su tale distinzione apparentemente evidente, ma quasi universalmente misconosciuta: Cleanth Brooks e Robert Penn Warren<sup>2</sup> proponevano cosí nel 1943, sotto il termine di *focolaio narrativo* («focus of narration»), esplicitamente (e molto felicemente) proposto come equivalente del «punto di vista», una tipologia a quattro termini che riassumo (traduco) nella tabella a pagina seguente.

Ora appare evidente che solo la frontiera verticale concerne il «punto di vista» (interno o esterno), mentre quella orizzontale riguarda la voce (identità del narratore), senza nessuna reale differenza di punto di vista fra 1 e 4 (diciamo: *Adolphe* e *Armance*) e fra 2 e 3 (Watson che racconta Sherlock Holmes, e Agatha Christie che racconta Hercule Poirot). Nel 1955 F. K. Stanzel distingue tre ti-

<sup>1</sup> *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris 1954, II parte. Per una bibliografia teorica dell'argomento, cfr. F. VAN ROSSUM, *Point de vue ou perspective narrative*, in «Poétique», n. 4. Con un'angolazione storica, R. STANG, *The Theory of the Novel in England 1850-1870*, cap. III; e RAIMOND, *La crise du roman*, IV parte.

<sup>2</sup> *Understanding Fiction*, New York 1943.

	AVVENIMENTI ANALIZZATI DALL' INTERNO	AVVENIMENTI OSSERVATI DALL' ESTERNO
<i>Narratore presente come personaggio nell'azione</i>	1) L'eroe racconta la sua storia	2) Un testimone racconta la storia dell'eroe
<i>Narratore assente come personaggio dall'azione</i>	4) L'autore analista o onnisciente racconta la storia	3) L'autore racconta la storia dall'esterno

pi di «situazioni narrative» nel romanzo<sup>1</sup>: l'*Auktoriale Erzählsituation*, cioè quella dell'autore «onnisciente» (genere: *Tom Jones*), l'*Ich Erzählsituation* dove il narratore è uno dei personaggi (genere: *Moby Dick*), e la *personale Erzählsituation*, racconto in «terza persona» secondo il punto di vista di un personaggio (genere: *The Ambassadors*). Anche in questo caso, la differenza fra la seconda e la terza situazione non è di «punto di vista» (mentre invece la prima si definisce secondo un criterio simile), dato che Ishmael e Strether occupano in realtà la stessa posizione focale nei due racconti, con un'unica differenza, che nell'uno è il personaggio focale stesso ad essere narratore, e nell'altro un «autore» assente dalla storia. Lo stesso anno, Norman Friedman<sup>2</sup> presenta, da parte sua, una classificazione molto più complessa in otto termini: due tipi di narrazione «onnisciente», con o senza «intrusioni d'autore» (Fielding o Thomas Hardy), due tipi di narrazione «in prima persona», io-testimone (Conrad) o io-eroe (Dickens, *Great Expectations*), due tipi di narrazione «onnisciente selettiva», cioè con uso del punto di vista limitato, sia «multiplo» (Virginia Woolf, *To the Lighthouse*), sia unico (Joyce, *Portrait of the Artist*), infine due tipi di narrazione puramente oggettiva, ma il secondo tipo è ipotetico e, d'altra parte, maldistinto dal primo: il «modo drammatico» (Hemingway, *Hills like White Elephants*) e la

«macchina fotografica», pura e semplice registrazione, senza selezione e organizzazione. Risulta evidentissimo che il terzo e il quarto tipo (Conrad e Dickens) si distinguono dagli altri solo in quanto racconti «in prima persona», e la differenza fra i primi due (intrusioni d'autore o no) è, ancora una volta, un fatto di voce, concernente il narratore e non il punto di vista. Ricordiamo che Friedman descrive il suo sesto tipo (*Portrait of the Artist*) come «storia raccontata da un personaggio ma in terza persona», formula che testimonia una confusione evidente fra il personaggio focale (che James chiamava il «riflettore») e il narratore. Identica assimilazione, chiaramente involontaria, in Wayne Booth, che nel 1961 intitola *Distance and Point of view*<sup>1</sup> un saggio consacrato in realtà a problemi di voce (distinzione fra l'autore implicito, il narratore rappresentato o non rappresentato, degno o indegno di fiducia), come d'altra parte egli stesso dichiara esplicitamente col proporre una «classificazione più ricca della varietà delle voci dell'autore». «Strether, — dice ancora Booth, — narra» in gran parte la propria storia, anche se viene sempre indicato in terza persona»: il suo statuto verrebbe dunque a coincidere con quello di Cesare nel *De bello gallico*? Possiamo vedere a quali difficoltà porti la confusione fra modo e voce. Bertil Romberg<sup>2</sup> riprende infine, nel 1962, la tipologia di Stanzel, da lui completata mediante l'aggiunta di un quarto tipo: il racconto oggettivo di stile behaviourista (il settimo tipo di Friedman); ne deriva la seguente quadripartizione: 1) racconto con autore onnisciente, 2) racconto con punto di vista, 3) racconto oggettivo, 4) racconto in prima persona — dove il quarto tipo è chiaramente discordante col principio di classificazione dei primi tre. Borges avrebbe senz'altro introdotto a questo punto una quinta classe, tipicamente cinese, quella dei racconti scritti con un pennello sottilissimo.

È certamente legittimo progettare una tipologia delle «situazioni narrative» che tenga conto dei dati di modo e

<sup>1</sup> *Distance and Point of view*, in *Essays in Criticism*, 1961, trad. franc. in «Poétique», n. 4.

<sup>2</sup> *Studies in the narrative Technique of the First-person Novel*, Lund 1962.

<sup>1</sup> *Die typischen Erzählsituationen in Roman*, Wien-Stuttgart 1955.

<sup>2</sup> *Point of View in Fiction*.

di voce contemporaneamente; ma non è affatto giusto, invece, presentare una simile classificazione unicamente sotto la categoria del « punto di vista », né redigere una lista dove le due determinazioni si fanno concorrenza sulla base di un'evidente confusione. È perciò opportuno, adesso, considerare esclusivamente le determinazioni puramente modali, cioè quelle concernenti quanto viene comunemente chiamato il « punto di vista », ossia, secondo Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, la « visione » o l'« aspetto »<sup>1</sup>. Una volta ammessa una riduzione del genere, si stabilisce senza grande difficoltà l'accordo su una tipologia a tre termini, il primo dei quali corrisponde al racconto chiamato, dalla critica anglosassone, « racconto con narratore onnisciente », e, da Pouillon « retrovisione », simboleggiato, da parte di Todorov, mediante la formula *Narratore > Personaggio* (in cui cioè il narratore ne sa di più del personaggio, o meglio ne dice più di quanto ne sappia uno qualunque dei personaggi); nel secondo, *Narratore = Personaggio* (il narratore dice solo quello che sa il personaggio in questione); è il racconto, secondo Lubbock, con « punto di vista », secondo Blin con « campo ristretto », e secondo Pouillon, si chiama « visione con »; nel terzo, *Narratore < Personaggio* (il narratore ne dice meno di quanto ne sappia il personaggio): si tratta del racconto « oggettivo » o « behaviourista », chiamato da Pouillon « visione dall'esterno ». Per evitare il carattere troppo specificamente visivo dei termini *visione*, *campo*, e *punto di vista*, riprendo ora il termine un po' più astratto *focalizzazione*<sup>2</sup>, corrispondente, d'altra parte, all'espressione di Brooks e Warren: « focus of narration »<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> J. POUILLON, *Temps et Roman*, Paris 1946; TODOROV, *Les catégories du récit littéraire*.

<sup>2</sup> Già utilizzata in *Figures II*, p. 191 [trad. it. p. 154], a proposito del racconto stendhaliano.

<sup>3</sup> Si può accostare tale tripartizione alla classificazione a quattro termini proposta da Boris Uspenskij (*Poetika Kompozicij*, Moskva 1970) per il « livello psicologico » della sua teoria generale del « punto di vista » (vedi la « messa a punto » e i documenti presentati da T. Todorov in « Poétique », n. 9, febbraio 1972). Uspenskij distingue, all'interno del racconto con punto di vista, due tipi diversi, a seconda che il punto di vista sia costante (fisso su un'unico personaggio) oppure no: si tratta di quella che propongo di chiamare focalizzazione interna *fissa* o *variabile*, ma, a mio parere, sono soltanto sottoclassi.

### Focalizzazioni.

Ribattezzeremo dunque il primo tipo, rappresentato in genere dal racconto classico, *racconto non-focalizzato*, o *a focalizzazione zero*. Il secondo sarà il racconto *a focalizzazione interna*, sia essa *fissa* (esempio canonico: *The Ambassadors*, dove tutto passa attraverso Strether, o, meglio ancora, *What Maisie knew*, dove non abbandoniamo quasi mai il punto di vista della ragazzina, la cui « restrizione di campo » è particolarmente spettacolare in quella storia di adulti, il cui significato le sfugge), *variabile* (come in *Madame Bovary*, dove il personaggio focale è in un primo tempo Charles, poi Emma, poi ancora Charles<sup>1</sup>, o, in maniera molto più rapida e inafferrabile, in Stendhal), o *multiplo*, come nei romanzi epistolari, dove lo stesso avvenimento può essere evocato varie volte a seconda del punto di vista di numerosi personaggi corrispondenti<sup>2</sup>; sappiamo come il poema narrativo di Robert Browning, *The Ring and the Book* (che racconta un caso criminale visto successivamente dall'assassino, dalle vittime, dalla difesa, dall'accusa, ecc.) abbia costituito per vari anni l'esempio canonico di questo tipo di racconto<sup>3</sup> prima di essere sostituito dal film *Rashomon*. Il terzo tipo, per noi, sarà il racconto *a focalizzazione esterna*, reso popolare, nel periodo fra le due guerre, dai romanzi di Dashiell Hammet, dove il protagonista agisce davanti a noi senza che siamo mai ammessi a conoscere i suoi pensieri o i suoi sentimenti, e da certe novelle di Hemingway, come *The Killers* o, meglio ancora, *Hills like White Elephants*, dove la discrezione viene spinta ai limiti dell'indovinello. Si tratta però di un tipo narrativo che non dobbiamo limitare a un investimento letterario del genere: Michel Raimond osserva giustamente<sup>4</sup> che nel romanzo d'intreccio o d'avventura, « dove

<sup>1</sup> Cfr. sull'argomento LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, cap. VI, e JEAN ROUSSET, *Madame Bovary ou le Livre sur rien*, in *Forme et Signification*, Paris 1962 [trad. it. *Forma e Significato*, Torino 1976].

<sup>2</sup> Cfr. ROUSSET, *Le Roman par lettres*, in *Forme et Signification*, p. 86.

<sup>3</sup> Cfr. RAIMOND, *La crise du roman*, pp. 313-14. Proust si è interessato a questo libro: cfr. TADIÉ, *Proust et le roman*, p. 52.

<sup>4</sup> *La crise du roman*, p. 300.

l'interesse nasce proprio dal fatto che c'è un mistero», l'autore «non ci rivela immediatamente tutto quello che sa», e in realtà molti romanzi d'avventura, da Walter Scott a Jules Verne, passando per Alexandre Dumas, trattano le loro prime pagine mediante focalizzazione esterna: basta pensare a come Phileas Fogg è, in un primo tempo, visto dall'esterno, con lo sguardo sospettoso dei suoi contemporanei, e come il suo mistero inumano venga mantenuto fino all'episodio destinato a rivelare la sua generosità<sup>1</sup>. Ma tanti romanzi «seri» dell'Ottocento praticano questo tipo di *introito* enigmatico: vedi, in Balzac, la *Peau de chagrin* o *l'Envers de l'histoire contemporaine*, e perfino il *Cousin Pons*, dove il protagonista viene lungamente descritto e seguito come uno sconosciuto dall'identità problematica<sup>2</sup>. Anche altri motivi possono giustificare il ricorso a tale atteggiamento narrativo, come ragioni di convenienza (o meglio gioco di civetteria con la sconvenienza) per la scena della carrozza in *Bovary*, interamente raccontata dal punto di vista di un testimone esterno e innocente<sup>3</sup>.

L'ultimo esempio dimostra benissimo come la focalizzazione non resti necessariamente costante per tutta la durata di un racconto, e come la focalizzazione interna varia-

<sup>1</sup> Si tratta del salvataggio di Aouda nel XII cap. Niente proibisce di continuare indefinitamente questo punto di vista esterno su un personaggio destinato a restare misterioso sino alla fine: è quel che fa Melville in *The Confidence Man*, o Conrad nel *Nigger of the Narcissus*.

<sup>2</sup> L'«ignoranza» iniziale è diventata un *topos* dell'inizio nei romanzi, anche quando il mistero deve essere immediatamente chiarito. Così, nel quarto paragrafo dell'*Education Sentimentale*: «Un giovane diciottenne, dai lunghi capelli, con un album sottobraccio...» È come se, per *introdurlo*, l'autore dovesse fingere di non conoscerlo; una volta compiuto questo rito, può proseguire senza ulteriori sotterfugi: «Il signor Federico Moreau, di recente promosso baccelliere, ecc.». I due tempi possono essere estremamente ravvicinati, ma devono essere distinti. È un canone che gioca ancora, per esempio, in *Germinal*, dove il protagonista, in un primo tempo, è «un uomo», fino a quando non si presenta da solo: «Mi chiamo Etienne Lantier»; a partire da quel momento, Zola lo chiamerà Etienne. Il canone non ha più un ruolo, però, in James, che si tuffa fin dall'inizio dell'azione nell'intimità del suo protagonista: «la prima preoccupazione di Strether, arrivando all'albergo...» (*The Ambassadors*); «Kate Groy aspettava suo padre...» (*The Wings of the Dove*); «Il principe aveva sempre amato la sua Londra...» (*The Golden Bowl*). Variazioni che meriterebbero uno studio storico d'insieme.

<sup>3</sup> III parte, cap. I. Cfr. SARTRE, *L'idiot de la famille*, pp. 1277-82.

bile, formula già molto elastica, non sia applicabile alla totalità di *Bovary*: non solo la scena della carrozza è con focalizzazione esterna, ma abbiamo già avuto occasione di dire come il quadro di Yonville che inaugura la seconda parte non sia molto più focalizzato della maggior parte delle descrizioni balzachiane<sup>1</sup>. La formula di focalizzazione non coinvolge quindi sempre un'opera intera, ma piuttosto un segmento narrativo determinato, che può essere brevissimo<sup>2</sup>. La distinzione fra i diversi punti di vista, d'altra parte, non è sempre tanto precisa come ci potrebbe far credere la semplice considerazione dei tipi puri. Una focalizzazione esterna nei confronti di un personaggio può a volte lasciarsi definire con altrettanta ragione come focalizzazione interna su un altro personaggio: la focalizzazione esterna su Phileas Fogg è anche focalizzazione interna su Passepartout affascinato dal suo nuovo padrone, e la pura e semplice ragione per cui ci si attiene al primo termine è la qualità di eroe di Phileas, che riduce Passepartout al ruolo di testimone; e una simile ambivalenza (o reversibilità) è altrettanto sensibile quando il testimone non è personificato, ma resta un osservatore impersonale e fluttuante, come all'inizio della *Peau de chagrin*. Analogamente, la demarcazione fra focalizzazione variabile e non-focalizzazione, è a volte difficilissima da stabilire, dato che il racconto non focalizzato può spessissimo esser analizzato come un racconto con innumerevoli focalizzazioni *ad libitum*, secondo il principio *chi più può meno può* (non bisogna dimenticare che la focalizzazione è essenzialmente, secondo le parole di Blin, una *restrizione*); e tuttavia, nessuno può confondere, su questo problema, la maniera di Fielding con quella di Stendhal o di Flaubert<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> p. 150.

<sup>2</sup> Cfr. R. DEBRAY, *Du mode narratif dans les «Trois Contes»*, in «Littérature», maggio 1971.

<sup>3</sup> La posizione di Balzac è più complessa. Spesso vi è la tentazione di vedere nel racconto balzachiano il tipo stesso del racconto con narratore onnisciente, ma vuol dire trascurare la parte della focalizzazione esterna, che ho appena menzionato come procedimento d'apertura; e anche situazioni più sottili, come nelle prime pagine di *Une double famille*, dove il racconto si focalizza ora su Camille e sulla madre, ora sul signor di Granville – e ognuna di tali focalizzazioni interne serve a isolare l'altro personaggio (o gruppo) nella sua misteriosa exteriorità: rincorrersi di curiosità che possono solo ravvivare quella del lettore.

Dobbiamo anche osservare come ciò che chiamiamo focalizzazione interna sia raramente applicato in maniera rigorosissima. Il principio stesso di questo modo narrativo, effettivamente, implica con estremo rigore che il personaggio focale non venga mai descritto, e neppure designato dall'esterno e che i suoi pensieri o le sue percezioni non vengano mai analizzate oggettivamente dal narratore. Non esiste dunque focalizzazione interna nel senso stretto della parola in un enunciato come quello in cui Stendhal ci dice cosa fa e pensa Fabrice del Dongo: «Senza esitazione, sebbene sul punto di morire dal disgusto, Fabrice si gettò da cavallo e prese la mano del cadavere che scosse energicamente; poi rimase come annientato; sentiva che non avrebbe avuto la forza di risalire a cavallo. Era soprattutto quell'occhio spalancato a fargli orrore». La focalizzazione, in compenso, è perfetta nel brano seguente, che si accontenta di descrivere quel che vede il protagonista: «Una pallottola, penetrata a lato del naso, era uscita dalla tempia opposta, e sfigurava in modo orrendo quel cadavere: era rimasto con un occhio spalancato»<sup>1</sup>. Jean Pouillon rileva perfettamente questo paradosso quando scrive che, nella «visione con», il personaggio è visto «non nella sua interiorità, poiché bisognerebbe che noi ne potessimo uscire all'esterno, mentre invece ne siamo assorbiti, bensì nell'immagine che egli si fa degli altri, in un certo senso in trasparenza in questa immagine. In conclusione, lo possiamo cogliere come cogliamo noi stessi, nella nostra coscienza immediata delle cose, dei nostri atteggiamenti nei confronti di quello che ci circonda e non in noi stessi. Di conseguenza, possiamo dire per finire: la visione in immagine degli altri non è una conseguenza della visione "con" del personaggio centrale, è questa stessa visione "con"»<sup>2</sup>. La focalizzazione interna si realizza pienamente solo nel racconto con «monologo interiore», oppure nell'opera limite costituita dalla *Jalousie* di Robbe-Grillet<sup>3</sup>, dove il personaggio centrale si riduce assolutamente alla — e si de-

<sup>1</sup> *Chartreuse*, Garnier, p. 38.

<sup>2</sup> *Temps et Roman*, p. 79.

<sup>3</sup> Oppure, al cinema, *The Lady in the Lake* di Robert Montgomery, dove la macchina da presa sostituisce il protagonista.

duce rigorosamente dalla — sua posizione focale. Prendiamo dunque questo termine nella sua accezione necessariamente meno rigorosa: il suo criterio minimale è stato messo in evidenza da Roland Barthes nella sua definizione di ciò che egli chiama il modo *personale* del racconto<sup>1</sup>. Criterio che coincide con la possibilità di riscrivere il segmento narrativo preso in esame in prima persona (se non è già scritto così) senza che tale operazione porti con sé «nessun'altra alterazione del discorso, tranne il cambiamento in sé dei pronomi grammaticali»: così, una frase come «James Bond vide un uomo di una cinquantina d'anni, dall'aria ancora giovanile, ecc.» è traducibile in prima persona («vidi, ecc.») e, per noi, deriva dalla focalizzazione interna. Invece, una frase come «il tintinnio contro lo specchio *parve* dare a Bond una brusca ispirazione» è intraducibile in prima persona senza incongruità semantica evidente<sup>2</sup>. È un tipico caso di focalizzazione esterna, a causa dell'evidente ignoranza, da parte dell'autore, nei confronti dei reali pensieri del protagonista. Ma la comodità di questo criterio puramente pratico non deve aiutare a confondere le due istanze della focalizzazione e della narrazione che restano distinte anche nel racconto «in prima persona», cioè quando le due istanze sono assunte dalla stessa persona (salvo nel racconto al presente, in forma di monologo interiore). Quando Marcel scrive: «Scorsi un uomo sulla quarantina, molto alto e piuttosto grosso, dai baffi nerissimi e che, battendosi nervosamente una giacchetta sui pantaloni, fissava su di me due occhi dilatati dall'attenzione»<sup>3</sup>, fra l'adolescente di Balbec (il protagonista) che scorge uno sconosciuto, e l'uomo maturo (il narratore) che racconta la stessa storia varie decine d'anni più tardi, e sa benissimo che lo sconosciuto era Charlus (e tutto ciò che significa il suo atteggiamento), l'identità di per-

<sup>1</sup> *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in «Communications», 8, p. 20.

<sup>2</sup> Proust mette in risalto questa frase del *Lys dans la vallée*, dicendo giustamente che essa *se la cava come può*: «Discesi nella prateria per andare a rivedere l'Indre con le sue isole, la valle e i suoi versanti, di cui sembrai un appassionato ammiratore» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, pp. 270-71).

<sup>3</sup> I, p. 751.

sona non deve mascherare la diversa funzione e – cosa per noi particolarmente interessante ora – d'informazione. Il narratore «sa» quasi sempre piú del protagonista, anche se il protagonista è lui stesso, e quindi la focalizzazione sul protagonista è per il narratore una restrizione di campo altrettanto artificiale in prima persona che in terza persona. Ritroveremo fra poco tale problema decisivo a proposito della prospettiva narrativa in Proust, ma dobbiamo ancora definire due nozioni indispensabili per questo studio.

### *Alterazioni.*

Le variazioni di «punto di vista» che si producono lungo un racconto, possono essere analizzate come cambiamenti di focalizzazione, simili a quelli già riscontrati in *Madame Bovary*: parleremo allora di focalizzazione variabile, di coscienza con parziali riduzioni di campo, ecc. Si tratta di una posizione narrativa perfettamente sostenibile, e la norma di coerenza eretta a punto d'onore della critica postjamesiana è evidentemente arbitraria. Lubbock esige che il romanziere sia «fedele a una qualche posizione, e rispetti il principio che ha adottato», ma perché mai questo principio non potrebbe essere la libertà assoluta e l'incoerenza? Forster<sup>1</sup> e Booth hanno pure dimostrato la vanità delle regole pseudo-jamesiane, e chi prende sul serio, oggi, le osservazioni fatte da Sartre a Mauriac<sup>2</sup>?

Un cambiamento di focalizzazione, tuttavia, soprattutto se isolato in un contesto coerente, si può anche analizzare come infrazione momentanea al codice che determina tale contesto, senza mettere però in discussione l'esistenza del codice stesso, esattamente come, in una partitura classica, un momentaneo cambiamento di tonalità, o perfino una dissonanza ricorrente, si definiscono modulazioni o alterazioni senza che venga contestata la tonalità generale. Giocando sul doppio significato del termine *modo*, che ci rinvia contemporaneamente alla grammatica e alla musica, chiamerò quindi, in generale, *alterazioni* le infrazioni iso-

late, quando la coerenza globale resti però abbastanza forte perché rimanga pertinente la nozione di modo dominante. I due tipi ammissibili di alterazione consistono o nel dare meno informazioni di quanto non sia, in teoria, necessario, oppure nel darne piú di quanto non sia, in teoria, autorizzato dal codice di focalizzazione che determina l'insieme. Il primo tipo, in retorica, ha un nome preciso che abbiamo già incontrato a proposito delle anacronie complete<sup>1</sup>: si tratta dell'omissione laterale o *parallissi*. Il secondo non ha ancora un nome; lo battezeremo *parallessi*, dato che, in questo caso, non si tratta piú di lasciare (-lissi, da *leipo*) un'informazione che si dovrebbe prendere (e dare), ma al contrario di prendere (-lessi, da *lambano*) e dare un'informazione che si dovrebbe lasciare da parte.

Nel codice della focalizzazione interna, il tipo classico della *parallissi*, ricordiamolo, è rappresentato dall'omissione di un'azione o pensiero importante del protagonista focale, azione tale da non poter essere ignorata né dal protagonista né dal narratore, ma che il narratore sceglie di dissimulare al lettore. Conosciamo l'uso che Stendhal ha fatto di questa figura<sup>2</sup>, e Jean Pouillon evoca giustamente un fatto del genere a proposito della sua «visione con», il cui inconveniente principale, a suo parere, sta nel fatto che il personaggio, in tale tipo di racconto, è troppo conosciuto in anticipo, e non riserva nessuna sorpresa – cosicché ne deriva, come rimedio, l'omissione volontaria, a suo giudizio goffa. Esempio lampante: la dissimulazione, da parte di Stendhal, in *Armance*, attraverso tanti pseudomonologi del protagonista, del suo pensiero centrale, che evidentemente non lo può abbandonare nemmeno un secondo: la sua impotenza sessuale. Un simile sotterfugio, dice Pouillon, sarebbe normale se Octave fosse visto dal di fuori, «ma Stendhal non resta all'esterno, fa delle analisi psicologiche, e diventa allora assurdo nasconderci quanto Octave deve, a sua volta, sapere benissimo; se è triste, ne sa perfettamente la causa, e non può sentire questa tristezza senza pensarci; Stendhal dovrebbe perciò informar-

<sup>1</sup> *Aspects of the Novel*, London 1927.

<sup>2</sup> M. François Mauriac *et la liberté* (1939), in *Situations*, I.

<sup>1</sup> p. 100.

<sup>2</sup> Cfr. *Figures II*, pp. 183-85 [trad. it. pp. 146-48].

cene. Sfortunatamente, non lo fa; ottiene allora un effetto di sorpresa quando il lettore ha capito, ma lo scopo principale di un personaggio di romanzo non è quello di essere un rebus»<sup>1</sup>. Analisi che presuppone risolto, lo vediamo, un problema non completamente risolto, dato che l'impotenza di Octave non è esattamente un dato del testo; ma in questo caso non ha una grande importanza: accettiamo l'esempio con la sua ipotesi. Essa comporta inoltre degli apprezzamenti che mi guarderò bene dal fare miei. Ma essa ha, tuttavia, il merito di descrivere bene il fenomeno — che, beninteso, non costituisce un'esclusività stendhaliana. Barthes, a proposito di quella che chiama «mescollanza dei sistemi», cita a giusta ragione il «trucco» di Agatha Christie che consiste nel focalizzare un racconto come *The murder of Roger Ackroyd* sull'assassino, omettendo dai suoi «pensieri» il semplice ricordo dell'assassinio; e sappiamo come il romanzo giallo più classico, per quanto in genere focalizzato sul detective investigatore, ci nasconda il più delle volte una parte delle sue scoperte e induzioni fino alla rivelazione finale<sup>2</sup>.

L'alterazione opposta, l'eccesso di informazione o parlessi, può consistere in un'incursione nella coscienza di un personaggio durante un racconto generalmente condotto in focalizzazione esterna: all'inizio di *Peau de chagrin*, possiamo considerare parlessi enunciati come «il giovane non *capì* la sua rovina...» o «*assunse* l'aria d'un inglese»<sup>3</sup>, contrastanti in maniera nettissima col principio di visione esterna adottata fino a quel momento, e che iniziano un passaggio graduale alla focalizzazione interna. Analogamente, in focalizzazione interna si può trattare di una informazione incidentale sui pensieri d'un personaggio diverso dal personaggio focale, o su uno spettacolo che costui non può vedere. Qualificheremo secondo questo criterio la pagina di *Maisie* dedicata ad alcuni pensieri di Mrs Farange che Maisie non può sapere: «Si avvicinava il gior-

<sup>1</sup> *Temps et Roman*, p. 90.

<sup>2</sup> Altra parallissi caratterizzata, in *Michel Strogoff*: a partire dal VI capitolo della II parte, Jules Verne ci nasconde quel che l'eroe sa benissimo, e cioè che non è stato affatto accecato dalla sciabola incandescente di Ogareff.

<sup>3</sup> Garnier, p. 10.

no, ed ella lo sapeva, in cui avrebbe provato maggior piacere a mettere Maisie contro suo padre piuttosto che a strappargliela»<sup>1</sup>.

Ultima osservazione generale, prima di tornare al racconto proustiano: non si devono confondere l'*informazione* data da un racconto focalizzato e l'*interpretazione* che il lettore è chiamato a dare (o che dà senza esserne stato richiesto). Abbiamo spesso osservato che Maisie vede o sente cose che non capisce, decifrabili però senza sforzo da parte del lettore. Gli occhi di Charlus «dilatati dall'attenzione», mentre fissa Marcel a Balbec, possono essere per il lettore scaltrito un segnale, che invece sfugge completamente al protagonista, come tutto il comportamento del barone nei suoi confronti fino a *Sodome I*. Bertil Romberg<sup>2</sup> analizza il caso d'un romanzo di J. P. Marquand, *H. M. Pulham, Esquire*, dove il narratore, un marito fiducioso, assiste ad alcune scene fra sua moglie e un amico, e le riferisce senza pensarne male: il loro significato però non può sfuggire neppure al lettore meno sottile. L'eccesso d'informazione implicita sull'informazione esplicita è alla base di tutto il gioco di quelli che Barthes chiama gli *indizi*, gioco che funziona altrettanto bene in focalizzazione esterna: in *Hills like White Elephants*, Hemingway riferisce la conversazione fra i suoi due personaggi astenendosi dall'*interpretarla*; è come se il narratore, analogamente al *protagonista* di Marquand, non capisse ciò che racconta: il che non impedisce affatto al lettore d'interpretarlo in modo conforme alle intenzioni dell'autore, come ogni volta che un romanziere scrive «sentì un sudore freddo scorrergli per la schiena» e noi, senza esitazioni, traduciamo: «ebbe paura». Il racconto dice sempre meno di quanto sa, ma spesso fa anche sapere più di quanto non dica.

### Polimodalità.

Ripetiamolo ancora una volta: l'uso della «prima persona», altrimenti detto identità di persona fra narratore e

<sup>1</sup> Traduzione nostra.

<sup>2</sup> *Studies in the narrative Technique*, p. 119.

protagonista<sup>1</sup>, non implica affatto una focalizzazione del racconto sul protagonista. Anzi, è esattamente l'opposto: il narratore di tipo «autobiografico», si tratti di una biografia reale o fittizia, è più «spontaneamente» autorizzato a parlare a proprio nome del narratore d'un racconto «in terza persona», per il fatto stesso della sua identità con il protagonista. Tristram Shandy commette un'indiscrezione più lieve, nel mischiare al racconto della sua «vita» passata l'esposizione delle sue «opinioni» (e quindi delle sue conoscenze) attuali, di quanto non faccia, da parte sua, Fielding nel mischiare l'esposizione delle sue opinioni al racconto della vita di Tom Jones. Il racconto impersonale tende dunque alla focalizzazione interna per la semplice inclinazione (se d'inclinazione si tratta) della discrezione e del rispetto per quella che Sartre chiamerebbe la «libertà» – cioè l'ignoranza – dei suoi personaggi. Il narratore autobiografico non ha nessun motivo del genere per imporsi il silenzio, non avendo nessun dovere di discrezione nei confronti di se stesso. La sola focalizzazione da rispettare, per lui, si definisce rispetto alla sua informazione presente di narratore, e non rispetto alla sua informazione passata di protagonista<sup>2</sup>. Se lo desidera, può scegliere questa seconda forma di focalizzazione, ma non è affatto obbligato a farlo, e si potrebbe anche considerare questa scelta, quando si produce, una parallisi, poiché il narratore, per attenersi alle informazioni possedute dal protagonista al momento dell'azione, deve sopprimere tutte quelle che egli ha ottenuto in seguito, spesso di capitale importanza.

Evidentemente Proust (ne abbiamo già incontrato un esempio) si è imposto in larghissima misura una simile iperbolica restrizione, e il modo narrativo della *Recherche*

<sup>1</sup> Oppure (come vedremo nel seguente capitolo) di un personaggio-testimone sul tipo di Watson.

<sup>2</sup> Tale distinzione, beninteso, è pertinente esclusivamente al racconto autobiografico di forma classica, dove la narrazione è abbastanza posteriore agli avvenimenti perché l'informazione del narratore differisca notevolmente da quella del protagonista. Quando la narrazione è contemporanea alla storia (monologo interiore, diario, corrispondenza) la focalizzazione interna sul narratore si riconduce a una focalizzazione sul protagonista. J. Rousset lo dimostra chiaramente per il romanzo epistolare (*Forme et Signification*, p. 70). Torneremo sull'argomento nel capitolo seguente.

è spessissimo la focalizzazione interna sul protagonista<sup>1</sup>. È il «punto di vista del protagonista», in genere, a dirigere il racconto, con le sue riduzioni di campo, le sue momentanee lacune, e anche quanto il narratore considera fra sé e sé come errori di gioventù, ingenuità, «illusioni da perdere». Proust ha insistito, in una celebre lettera indirizzata a Jacques Rivière, sulla sua cura nel dissimulare il fondo del suo pensiero (identificato qui con quello di Marcel-narratore) fino al momento della rivelazione finale. Il pensiero apparente delle ultime pagine di *Swann* (a proposito delle quali, tuttavia, occorre ricordare che si riferiscono in teoria a un'esperienza assolutamente recente) è, lo afferma con forza, «il contrario della mia conclusione. Essa costituisce una tappa, dall'apparenza soggettiva e dilettevole, verso la più obiettiva e credibile delle conclusioni. Se ne inducessimo che il mio pensiero è un disincantato scetticismo, sarebbe esattamente come se uno spettatore, avendo visto alla fine del primo atto del  *Parsifal*  che questo personaggio non capisce nulla della cerimonia e viene scacciato da Gurnemanz, supponesse che Wagner avesse voluto spiegare come la semplicità di cuore non porti a nulla». Analogamente, l'esperienza della «maddalena» (tuttavia, a sua volta, recente) è riferita in *Swann*, ma senza spiegazioni, poiché la ragione profonda del piacere della reminiscenza non viene svelata: «lo spiegherò solo alla fine del terzo volume». Per il momento, bisogna rispettare l'ignoranza del protagonista, dosare l'evoluzione del suo pensiero, il lento lavoro della vocazione. «Ma questa evoluzione di un pensiero, non ho voluto analizzarla astrattamente, bensì ricrearla, farla vivere. Sono dunque obbligato a dipingere gli errori, senza credere necessario dire che, a mio parere, si tratta di errori; peggio per me se il lettore crede che io li ritenga verità. Il secondo volume accentuerà il malinteso. Spero che l'ultimo arrivi a dissiparlo»<sup>2</sup>. Sappiamo che non è stato completamente dissipato: è il rischio evidente della focalizzazione, da cui

<sup>1</sup> Sappiamo che egli s'interessava alla tecnica jamesiana del punto di vista, e specialmente in *Maisie* (W. BERRY, *Hommage à Marcel Proust*, in «NRF», p. 73).

<sup>2</sup> 7 febbraio 1914, Scelta Kolb, pp. 197-99.

Stendhal fingeva di garantirsi con note a piè di pagina: «si tratta dell'opinione del protagonista, che è folle e si correggerà».

Proust ha compiuto, evidentemente, il massimo sforzo di dosaggio della focalizzazione per quanto riguarda l'essenziale, cioè l'esperienza della memoria involontaria e della vocazione letteraria ad essa riallacciata, proibendosi qualsiasi indicazione prematura, qualsiasi incoraggiamento indiscreto. Le «prove» dell'incapacità di scrivere e dell'inguaribile diletterismo di Marcel, come del suo crescente disgusto per la letteratura, non smettono di accumularsi fino alla spettacolare peripezia del cortile di palazzo Guermantes — tanto più spettacolare in quanto la suspense è stata lungamente dosata da una focalizzazione rigorosissima su questo argomento. Ma il principio del non-intervento verte anche su moltissimi altri argomenti, per esempio l'omosessualità che, malgrado la scena premonitrice di Montjouvain, resterà, sia per il lettore che per il protagonista, un continente cento volte incontrato e mai riconosciuto fino alle prime pagine di *Sodome*.

L'investimento più consistente di questo principio narrativo è indubbiamente il modo in cui vengono trattate le relazioni amorose del protagonista, e anche di quel protagonista di secondo grado costituito da Swann in *Un amour de Swann*. La focalizzazione interna ritrova allora la funzione psicologica fornita dall'Abbé Prévost in *Manon Lescaut*: l'adozione sistematica del «punto di vista» di uno dei protagonisti permette di lasciare in un'oscurità quasi totale i sentimenti dell'altro, costruendogli in tal modo, senza molta fatica, una personalità misteriosa e ambigua, proprio quella personalità per cui Proust inventerà la denominazione «essere di fuga». A ogni stadio della loro passione, noi non sappiamo, sulla «verità» di una Odette, di una Gilberte o di una Albertine, niente di più di Swann o di Marcel, e la più efficace illustrazione della «soggettività» essenziale dell'amore secondo Proust è fornita proprio dalla perpetua evanescenza del suo oggetto: l'essere di fuga è, per definizione, l'essere amato<sup>1</sup>. Non ri-

prendiamo ora la lista (già ricordata a proposito delle analessi con funzione correttiva) degli episodi (primo incontro con Gilberte, falsa confessione d'Albertine, incidente dei fiori di siringa, ecc.) il cui vero significato sarà scoperto dal protagonista solo molto più tardi, e, col protagonista, anche dal lettore. A tali ignoranze o malintesi provvisori, dobbiamo aggiungere alcuni punti di definitiva opacità, dove la prospettiva del protagonista e quella del narratore coincidono: così, noi non sapremo mai quali sono stati i veri sentimenti di Odette per Swann e di Albertine per Marcel. Una pagina delle *Jeunes filles en fleurs* illustra benissimo l'atteggiamento in un certo senso interrogativo del racconto di fronte a quegli esseri impenetrabili, quando Marcel, congedato da Albertine, si chiede per quali motivi la fanciulla ha potuto rifiutargli un bacio dopo una serie di avances tanto chiare:

... il suo contegno in quella scena, io non riesco a spiegar-melo. Per quel che concerne l'ipotesi di una virtù assoluta (l'ipotesi cui avevo dapprima attribuito la violenza con cui Albertine aveva rifiutato di lasciarsi baciare e prendere da me e che non era, del resto, per nulla indispensabile al mio concetto della bontà, della profonda onestà della mia amica), non cessavo di rimaneggiarla. Era un'ipotesi talmente contraria a quella che avevo costruito il primo giorno in cui avevo visto Albertine! Poi, tanti atti diversi, tutti di gentilezza per me (una gentilezza carezzevole, a volte inquieta, preoccupata, gelosa della mia predilezione per Andrée), avvolgevano da ogni parte il gesto aspro con cui, per sfuggirmi, aveva tirato il campanello. Perché allora mi aveva chiesto di andare a passare la sera accanto al suo letto? Perché parlava sempre il linguaggio della tenerezza? Su che riposa il desiderio di vedere un amico, di temere che vi preferisca la vostra amica, di cercare di fargli piacere, di dirgli romanticamente che gli altri non sapranno che egli ha passato la sera con voi, se gli rifiutate un piacere così semplice, e se non è un piacere per voi? Non potevo credere che veramente la virtù di Albertine andasse fino a quel punto, e giungevo a domandarmi se la sua violenza non avesse avuto una ragione di civetteria, per esempio un odore sgradevole che avesse creduto di avere su di sé e per cui avesse temuto di spiacermi, o di pusillanimità, se, per esempio, nella sua ignoranza della realtà dell'amore, credesse che il mio stato

<sup>1</sup> Sull'ignoranza di Marcel riguardo ad Albertine, cfr. TADIÉ, *Proust et le roman*, pp. 40-42.

di debolezza nervosa potesse avere qualcosa di contagioso attraverso il bacio<sup>1</sup>.

Tali squarci sulla psicologia di personaggi diversi dal protagonista si devono interpretare ancora una volta come indizi di focalizzazione, che il racconto si sforza di praticare in forma più o meno ipotetica, come quando Marcel indovina o congetture il pensiero del suo interlocutore dall'espressione del suo viso: «Vidi dagli occhi di Cottard, preoccupati come se egli avesse paura di perdere il treno, che si chiedeva se non si fosse lasciato andare alla sua dolcezza naturale. Cercava di ricordarsi se aveva pensato a mettersi una maschera di freddezza, come uno cerca uno specchio per guardare se non si è dimenticato di farsi il nodo alla cravatta. Nel dubbio, e per ristabilire in ogni caso l'equilibrio, rispose sgarbatamente»<sup>2</sup>. A partire da Spitzer<sup>3</sup> è stata spesso notata la frequenza delle locuzioni modalizzanti che permettono (*forse, senz'altro, come se, parere, sembrare*) al narratore di dire ipocritamente quel che non avrebbe potuto affermare senza uscire dalla focalizzazione interna, tecnica considerata (non a torto) da Marcel Muller come «alibi del romanziere»<sup>4</sup> che impone la sua verità sotto uno schermo un po' ipocrita al di là di tutte le incertezze del protagonista, e forse anche del narratore: poiché ancora una volta, in questo caso, l'ignoranza è, in un certo senso, condivisa, o più esattamente l'ambiguità del testo non ci permette di decidere se il «forse» è un effetto di stile indiretto, e dunque se l'esitazione da esso denotata riguarda solo il protagonista. Bisogna inoltre osservare che il carattere *molteplice* di tali ipotesi attenua fortemente la loro funzione di paralleli inconfessata, accentuando invece il loro ruolo di indicatori di focalizzazione. Quando il racconto ci propone tre spiegazioni, introdotte da tre «forse», a scelta, della brutalità con cui Charlus risponde alla signora di Gallardon<sup>5</sup>, o quando il silenzio del

<sup>1</sup> I, pp. 940-41.

<sup>2</sup> I, p. 498. Cfr. una scena analoga con Norpois, I, pp. 478-79.

<sup>3</sup> *Zum Stil Marcel Proust, in Stilstudien* (1928), *Etudes de style*, Paris 1970, pp. 453-55.

<sup>4</sup> *Voix narratives*, p. 129.

<sup>5</sup> II, p. 653.

liftier di Balbec è riferito a otto cause possibili senza una preferenziale<sup>1</sup>, noi in realtà non riceviamo un'informazione maggiore di quando Marcel si chiede davanti a noi i motivi del rifiuto d'Albertine. E, nel caso attuale, non possiamo affatto seguire Muller che rimprovera a Proust di sostituire «al segreto di ogni essere una serie di piccoli segreti»<sup>2</sup>, coll'imposizione dell'idea che il vero motivo si trovi sempre, necessariamente, fra quelli da lui enumerati, e quindi che «il comportamento di un personaggio sia sempre giustificabile tramite una spiegazione razionale»: la molteplicità delle ipotesi contraddittorie suggerisce molto di più l'insolubilità del problema, e almeno l'incapacità di risolverlo da parte del narratore.

Abbiamo già osservato<sup>3</sup> il carattere fortemente soggettivo delle descrizioni proustiane, sempre legate a un'attività percettiva del protagonista. Le descrizioni proustiane sono rigorosamente focalizzate: la loro durata non soltanto non supera mai quella della contemplazione reale, ma addirittura il loro contenuto non supera mai quello effettivamente percepito dal contemplatore. Non vogliamo tornare sull'argomento, d'altronde notissimo<sup>4</sup>, e ricordiamo solo l'importanza simbolica, nella *Recherche*, delle scene dove il protagonista sorprende per un caso spesso miracoloso uno spettacolo di cui percepisce solo una parte, e il cui racconto rispetta scrupolosamente la restrizione visiva e uditiva: Swann davanti alla finestra da lui scambiata per quella di Odette, senza poter vedere nulla fra le «griglie delle imposte», ma solo sentire «nel silenzio della notte il mormorio di una conversazione»<sup>5</sup>; Marcel a Montjouvain, che assiste dalla finestra alla scena fra le due ragazze, ma non può distinguere lo sguardo della signorina Vinteuil e neppure sentire ciò che la sua amica le sussurra all'orecchio, e per lui lo spettacolo avrà termine quando ella ver-

<sup>1</sup> «Egli non rispose, fosse stupore per le mie parole, attenzione al suo lavoro, obbedienza all'etichetta, durezza d'udito, rispetto del luogo, timore del pericolo, pigrizia di mente o consegna del direttore» (I, p. 665).

<sup>2</sup> p. 128.

<sup>3</sup> pp. 135-38.

<sup>4</sup> Sul «prospettivismo» della descrizione proustiana, cfr. M. RAIMOND, *La crise du roman*, pp. 338-43.

<sup>5</sup> I, pp. 272-75.

rà, «con un'aria stanca, goffa, affaccendata, onesta e malinconica», a chiudere le imposte della finestra<sup>1</sup>; ancora Marcel, che spia dall'alto della scala, e poi dal negozio vicino, la «congiunzione» di Charlus e di Jupien, la cui seconda parte si ridurrà per lui a una percezione puramente uditiva<sup>2</sup>; sempre Marcel, che sorprende la flagellazione di Charlus nell'albergo di Jupien, attraverso un «occhio di bue laterale»<sup>3</sup>. Si insiste generalmente, e giustamente, sull'inverosimiglianza di tali situazioni<sup>4</sup>, e sulla deformazione nascosta fatta subire al principio del punto di vista; ma occorrerebbe, in primo luogo, riconoscere che si trova in esse, come in ogni frode, un riconoscimento e una conferma impliciti del codice: quelle acrobatiche indiscrezioni, con le loro riduzioni di campo tanto marcate, testimoniano soprattutto la difficoltà provata dal protagonista nel soddisfare la sua curiosità, penetrando nell'altrui esistenza. Esse devono quindi, a buon diritto, essere messe sul conto della focalizzazione interna.

Come abbiamo già avuto occasione d'osservare, il rispetto di questo codice giunge a volte fino alla forma di iper-riduzione di campo costituita dalla parallissi: ce ne hanno fornito alcuni esempi la fine della passione di Marcel per la duchessa, l'episodio della cuginetta a Combray, la morte di Swann. L'esistenza di tali parallissi, è vero, ci è nota solo tramite la loro rivelazione fatta dal narratore in un secondo tempo, e dunque tramite un intervento che, a sua volta, sarebbe di competenza della parallissi se si considerasse la focalizzazione sul protagonista come obbligatoriamente imposta dalla forma autobiografica. Ma abbiamo già visto che non è affatto così; si tratta di un'idea diffusissima derivante esclusivamente da una confusione fra le due istanze. La sola focalizzazione logicamente im-

<sup>1</sup> I, pp. 159-63.

<sup>2</sup> II, pp. 609-10.

<sup>3</sup> III, p. 875.

<sup>4</sup> A cominciare dallo stesso Proust, evidentemente preoccupato, in questo caso, di prevenire la critica (e di sviare i sospetti): «Infatti, le cose di questo genere a cui assistetti ebbero sempre, nella loro cornice, il carattere più inverosimile e imprudente, come se tali rivelazioni non dovessero essere che la ricompensa d'un atto pieno di rischi, benché parzialmente clandestino» (II, p. 608).

plicata dal racconto «in prima persona» è la focalizzazione sul narratore, e vedremo come questo secondo modo narrativo coesista col primo all'interno della *Recherche*.

Un'evidente manifestazione di questa nuova prospettiva è costituita dai *preannunci*, incontrati nel capitolo dell'ordine: quando, a proposito della scena di Montjouvain, si dice che essa eserciterà in seguito un influsso decisivo sulla vita del protagonista, si tratta di un avvertimento che non può riguardare il protagonista, bensì il narratore, come, più genericamente, tutte le forme di prolessi, sempre eccedenti (escludendo un intervento del soprannaturale, come nei sogni profetici) le capacità di conoscenza del protagonista. E proprio per anticipazione procedono le informazioni complementari introdotte da locuzioni sul tipo di: *ho appreso fin da...*<sup>1</sup>, derivate dall'esperienza ulteriore del protagonista, in altre parole dall'esperienza del narratore. Non è giusto mettere tali interventi sul conto del narratore «onnisciente»<sup>2</sup>: essi rappresentano semplicemente la parte del narratore autobiografico nell'esposizione di fatti ancora ignoti al protagonista, fatti però la cui menzione, secondo il narratore, non è necessario sia rimandata fino al momento in cui il protagonista ne prenda effettiva conoscenza. Fra l'informazione del protagonista e l'onniscienza del romanziere, vi è l'informazione del narratore, che ne dispone a suo piacimento, e la tiene in serbo solo quando ne vede un motivo preciso. Il critico può contestare l'opportunità di questi complementi d'informazione, ma non la loro legittimità o la loro verosimiglianza in un racconto di forma autobiografica.

Si deve inoltre ammettere che ciò non vale solo per le prolessi d'informazione esplicite e dichiarate. Marcel Muller osserva a sua volta che una formula quale «ignoravo

<sup>1</sup> I, p. 193; II, pp. 475, 579, 1009; III, pp. 182, 326, 864, ecc. Il caso delle informazioni sul tipo *mi avevano raccontato che...* (come per *Un amour de Swann*) è diverso: si tratta di un modo della conoscenza (per sentito dire) del protagonista.

<sup>2</sup> E quanto ha giustamente osservato M. MULLER: «lasciamo ovviamente da parte il caso, molto frequente, in cui il Narratore anticipa quanto, in quel punto, è ancora l'avvenire del protagonista, attingendo a quanto è invece il suo passato di Narratore. Non si tratta affatto, in casi simili, dell'onniscienza del Romanziere» (p. 110).

che...»<sup>1</sup>, vera sfida alla focalizzazione sul protagonista, «può significare *appresi in seguito*, e con questi due *io* saremmo mantenuti incontestabilmente nel piano del protagonista. L'ambiguità è frequente, aggiunge, e la scelta fra il Romanziere e il Narratore nell'attribuzione di un dato è spesso arbitraria»<sup>2</sup>. Mi sembra che in questo caso il metodo giusto imponga, almeno in un primo tempo, di attribuire al «Romanziere» (onnisciente) solo quel che non si può veramente attribuire al narratore. Vediamo allora come un certo numero d'informazioni attribuite da Muller al «romanziera che passa attraverso i muri»<sup>3</sup> può esser riferito senza inconvenienti alla conoscenza superiore del Protagonista: è il caso delle visite di Charlus alle lezioni di Brichot, oppure della scena che si svolge dalla Berma mentre Marcel assiste al ricevimento Guermantes, o addirittura del dialogo fra i genitori la sera della visita di Swann, se è vero che il protagonista non ha veramente potuto sentirlo durante il suo svolgimento<sup>4</sup>. Analogamente, molti particolari dei rapporti fra Charlus e Morel possono essere arrivati in un modo o nell'altro alla conoscenza del narratore<sup>5</sup>. Stessa ipotesi per le infedeltà di Basin, per la sua conversione al dreyfusismo, per il suo tardivo rapporto con Odette, per gli amori infelici di M. Nissim Bernard, ecc.<sup>6</sup>, cioè altrettante indiscrezioni e pettegolezzi, veri o falsi, niente affatto inverosimili nell'universo proustiano. Ricordiamo infine che la conoscenza, da parte del protagonista, dei passati amori fra Swann e Odette, è attribuita a un racconto del genere. Si tratta di una conoscenza tanto precisa che il protagonista crede suo dovere scusarsi in un modo apparentemente abbastanza maldestro<sup>7</sup>, e che però non esclude la sola ipotesi in grado di render conto della focalizzazione su Swann in questo racconto nel racconto:

<sup>1</sup> II, pp. 554-1006.

<sup>2</sup> pp. 140-41.

<sup>3</sup> p. 110.

<sup>4</sup> III, pp. 291-92; III, pp. 995-99; I, p. 35.

<sup>5</sup> Compresa la scena scabrosa della casa di Maineville, che d'altra parte serve proprio a dimostrare tale rapporto. II, p. 1082.

<sup>6</sup> II, p. 739; III, pp. 115-18; II, pp. 854-55.

<sup>7</sup> I, p. 186.

ossia, qualunque siano le eventuali sostituzioni, la prima fonte del racconto può essere soltanto lo stesso Swann.

La vera difficoltà comincia quando il racconto ci riferisce, in maniera immediata e senza nessuna perifrasi percepibile, i pensieri di un altro personaggio durante una scena a cui il protagonista è a sua volta presente: la signora di Cambremer all'Opéra, l'ufficiale giudiziario al ricevimento Guermantes, lo storico della Fronda o l'archivista al ricevimento Villeparisis, Basin o Bréauté durante il pranzo da Oriane<sup>1</sup>. Accediamo analogamente ai sentimenti di Swann nei confronti di sua moglie o di Saint-Loup nei confronti di Rachel<sup>2</sup>, senza nessun ritardo apparente, e addirittura ai pensieri di Bergotte morente<sup>3</sup>, che — è stato spesso osservato — non possono materialmente esser stati riferiti a Marcel, dato che nessuno, e con ragione, ha potuto prenderne conoscenza. Ecco stavolta una parallesse e per di più (qualunque ipotesi proviamo a fare) irrimediabilmente irriducibile all'informazione del narratore; dobbiamo dunque attribuirlo al romanziere «onnisciente» — e basterebbe a provare che Proust è in grado di trasgredire i limiti del suo stesso «sistema» narrativo.

Ma, evidentemente, non possiamo circoscrivere a quest'unica scena l'ambito della parallesse, col pretesto che essa è la sola a presentare un'impossibilità fisica. Il criterio decisivo non è tanto la possibilità materiale o anche la verosimiglianza psicologica, quanto la coerenza testuale e la tonalità narrativa. Così, Michel Raimond attribuisce al romanziere onnisciente la scena durante la quale Charlus trascina Cottard in una stanza vicina e lo intrattiene senza testimoni<sup>4</sup>: niente, in teoria, ci impedirebbe di supporre che il dialogo, come altri<sup>5</sup>, sia stato riferito a Marcel dallo stesso Cottard. Rimane tuttavia il fatto che la lettura di tale pagina impone l'idea di una narrazione diretta e senza ritardi, e lo stesso avviene per tutte quelle da

<sup>1</sup> I, pp. 56-57, 636, 215, 248, 524, 429-30.

<sup>2</sup> I, pp. 522-25; II, pp. 122, 156, 162-63.

<sup>3</sup> III, p. 187.

<sup>4</sup> III, pp. 1071-72. RAIMOND, *La crise du roman*, p. 337.

<sup>5</sup> Così la conversazione fra i Verdurin riguardante Saniette, III, p. 326.

me citate nel precedente paragrafo, e per alcune altre, dove chiaramente Proust dimentica o trascura la finzione del narratore autobiografico e la focalizzazione da essa implicata, e, a maggior ragione, la focalizzazione sul protagonista che ne costituisce la forma iperbolica, per trattare il suo racconto su un terzo modo, cioè, chiaramente, la focalizzazione-zero, ossia l'onniscienza del romanziere classico. Cosa impossibile (osserviamolo, visto che se ne presenta l'occasione) se la *Recherche* fosse, come alcuni pretendono ancora di poter capire, una vera autobiografia. Ne derivano quelle scene, immagino scandalose per i puristi del «punto di vista», dove *io* e gli altri sono trattati sullo stesso metro, come se il narratore avesse esattamente lo stesso rapporto con una Cambremer, un Basin, un Bréauté, e con il suo proprio «io» passato: «la signora di Cambremer si ricordava di aver sentito dire a Swann... / Quanto a me, il pensiero delle due cugine... / La signora di Cambremer cercava di distinguere... / Quanto a me, non avevo il minimo dubbio...»: un testo simile è chiaramente costruito sull'antitesi fra i pensieri della signora di Cambremer e quelli di Marcel, come se esistesse, da qualche parte, un punto da cui il mio pensiero e quello degli altri potesse apparire simmetricamente: è il colmo della spersonalizzazione, che sconvolge un po' l'immagine del famoso soggettivismo proustiano. Ne deriva anche la scena di Montjouvain, di cui abbiamo già osservato la rigorosissima focalizzazione (su Marcel) per quanto concerne le azioni visibili e udibili, ma che in compenso, per i pensieri e i sentimenti, è interamente focalizzata sulla signorina Vinteuil<sup>1</sup>: «ella sentí... pensò... si giudicò indiscreta, e la sensibilità del suo cuore se ne inquietò... finse... indovinò... capí, ecc.». In questo caso è come se il testimone non potesse affatto vedere e sentire tutto, ma in compenso indovinasse tutti i pensieri. La verità è però, evidentemente, l'esistenza qui di due codici concorrenti, funzionanti su due piani della realtà e che si oppongono senza incontrarsi.

Questa *doppia focalizzazione*<sup>2</sup> risponde certamente, nel

<sup>1</sup> Ad eccezione di una frase (p. 163) focalizzata sulla sua amica e con la riserva di un «senz'altro» e di un «forse» (p. 161 e p. 162).

<sup>2</sup> B. G. RODGERS, *Proust's Narrative Techniques*, p. 108, parla di questa

caso in questione, all'antitesi che organizza tutta la pagina (come il personaggio globale della signorina Vinteuil, «timida vergine» e «rozzo soldatuccio»), fra l'immoralità brutale delle azioni (percepita dal protagonista-testimone) e l'estrema delicatezza dei sentimenti, rivelabili solo da parte di un narratore onnisciente, in grado di vedere, come Dio in persona, al di là dei comportamenti e di sondare istinto e volontà<sup>1</sup>. Ma tale coesistenza a malapena immaginabile può servire da simbolo all'insieme della pratica narrativa in Proust, che fa leva senza scrupoli, e quasi senza farvi attenzione, contemporaneamente sui tre modi della focalizzazione, passando a piacere dalla coscienza del suo protagonista a quella del suo narratore, e giungendo fino ad abitare, di volta in volta, in quella dei suoi personaggi più disparati. Una simile triplice posizione narrativa non ha possibilità di confronti con la triplice onniscienza del romanzo classico, poiché non solo essa sfida (come rimproverava Sartre a Mauriac) le condizioni dell'illusione realista: essa trasgredisce una «legge dello spirito» che pretende sia impossibile trovarsi, in pari tempo, all'interno e all'esterno. Per riallacciarsi alla metafora musicale precedentemente impiegata, saremmo tentati di dire che fra un sistema tonale (o modale) nei confronti del quale tutte le infrazioni (parallissi e parallessi) si lasciano definire come alterazioni, e un sistema atonale (amodale?) dove nessun codice prevale e dove diventa caduca la nozione stessa d'infrazione, la *Recherche* illustrerebbe uno stadio intermedio: stato plurale, paragonabile al sistema politonale (polimodale) inaugurato per qualche tempo, e proprio nel medesimo anno (1913), dalla *Sagra della Primavera*. Spero che non si vorrà prendere l'accostamento troppo alla lettera<sup>2</sup>, ci auguriamo per lo meno che serva a mette-

«doppia visione» a proposito della concorrenza fra il protagonista «soggettivo» e il narratore «oggettivo».

<sup>1</sup> Sugli aspetti tecnici e psicologici della scena, vedi l'eccellente commento di Müller, pp. 148-53, che, in particolare, mostra benissimo come la madre e la nonna del protagonista si trovino indirettamente ma strettamente implicate in questo atto di «sadismo» filiale i cui echi personali sono immensi in Proust, e necessariamente accostabili, è chiaro, alla *Confession d'une jeune fille* nei *Plaisirs et les Jours*, e ai *Sentiments filiaux d'un parricide*.

<sup>2</sup> Sappiamo (PAINTER, II, pp. 422-23) che razza di fiasco fu l'incontro

re in luce questo tratto tipico, e abbastanza sconvolgente, del racconto proustiano, che ci piacerebbe chiamare la sua *polimodalità*.

Tale posizione, indubbiamente ambigua, o meglio complessa e deliberatamente anomica, non caratterizza solo – ricordiamolo nel concludere il presente capitolo – il sistema di focalizzazione, ma tutta la pratica modale della *Recherche*: paradossale coesistenza della piú grande intensità mimetica e di una presenza del narratore teoricamente contraria a qualunque mimesi romanzesca, al livello del racconto d'azione; predominio del discorso indiretto, aggravato dall'autonomia stilistica dei personaggi, cioè il colmo della mimesi dialogica, ma che finisce per assorbire i personaggi in un immenso gioco verbale, pieno di gratuità letteraria, antitesi del realismo; concorrenza, infine, di focalizzazioni teoricamente incompatibili, che sconvolge tutta la logica della rappresentazione narrativa. Questo sovvertimento del modo, l'abbiamo visto a varie riprese legato all'attività, o meglio alla presenza del narratore stesso; all'intervento perturbatore della fonte narrativa – della narrazione nel racconto. È quest'ultima istanza – quella della *voce* – che dobbiamo prendere in considerazione adesso per se stessa, dopo averla involontariamente incontrata tante altre volte.

organizzato nel 1922 fra Proust e Stravinsky (e Joyce). D'altra parte, potremmo anche avvicinare senza fatica la pratica narrativa proustiana alle visioni molteplici e sovrapposte sintetizzate, sempre nella medesima epoca, dalla rappresentazione cubista. Le righe della prefazione ai *Propos d'un peintre* si riferiscono forse a un ritratto del genere: «il meraviglioso Picasso, che ha precisamente concentrato tutti i lineamenti di Cocteau in un'immagine d'una rigidità tanto nobile» (*Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 580)?

5.

Voce

### *L'istanza narrativa.*

«Per molto tempo mi son coricato presto»: un enunciato simile, ovviamente, non si lascia decifrare – come, poniamo, «L'acqua bolle a 100°» oppure «La somma degli angoli di un triangolo è sempre uguale a 180°» – senza che venga preso in considerazione chi lo enuncia, e in quale situazione egli lo enuncia; *io* è identificabile solo in rapporto a questo enunciatore, e il passato compiuto dell'«azione» raccontata è tale solo in rapporto al momento in cui egli la racconta. Per riprendere i termini notissimi di Benveniste, la *storia* qui non si realizza senza una parte di *discorso*, e non risulta troppo difficile provare che, praticamente, ci si trova quasi sempre di fronte a casi analoghi<sup>1</sup>. Anche il racconto storico sul genere «Napoleone morì a Sant'Elena», implica, in quanto preterito, un'antiorità della storia rispetto alla narrazione, e non sono poi tanto sicuro che il presente di «L'acqua bolle a 100°» (racconto iterativo) sia così atemporale come sembra. Ciò non toglie che l'importanza o la pertinenza di tali implicazioni sia fondamentalmente variabile, e tale variabilità possa giustificare o imporre distinzioni e opposizioni dal valore, per lo meno, operativo. Quando leggo *Gambara* o *Le chef-d'œuvre inconnu*, m'interesso a una storia, e m'importa poco sapere chi, dove e quando la racconta; se leggo *Facino Cane*, non posso mai trascurare la presenza del narratore nella storia da lui raccontata; se si tratta della *Maison Nucingen*, l'autore s'incarica personalmente di attirare la mia attenzione sulla persona del conversatore

<sup>1</sup> Sull'argomento, cfr. *Figures II*, pp. 61-69 [trad. it. pp. 34-41].