

Capitolo ottavo

Dall'analisi del racconto alla narrativa

8.1. Cenni storici

8.1.1. Le origini della narrativa¹

Gli anni Sessanta sono stati caratterizzati, nelle scienze umane, da una vera e propria rivoluzione nella riflessione sul racconto. A tale proposito l'evento emblematico è costituito dalla pubblicazione, nel 1966, del numero 8 della rivista «Communications» dal titolo *Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit*. In quel numero c'erano in particolare testi di Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale du récit*), Greimas, Bremond, Eco, Genette, Metz, Todorov. Questi studi, pur diversi tra loro, erano animati da un comune tentativo di razionalizzare la finzione narrativa che ha condotto a un profondo sovvertimento metodologico sfociato nella costituzione della "narratività", una quasi-disciplina nota anche sotto il nome di narratologia.

La narratologia

È possibile descrivere questo sovvertimento come passaggio da quella che Ricœur chiama "intelligenza narrativa" – trans-storica, cronologica, inscissa nell'evoluzione e le trasformazioni della tradizione storica della "messa in intreccio" – a una "razionalità semiotica" concepita in forma storica, semplice approfondimento dei meccanismi formali che producono il racconto –, in altre parole alla ricerca di strutture profonde immanenti, di cui le varie configurazioni alla superficie dei testi sarebbero soltanto delle manifestazioni particolari. L'immanenza, è bene ricordarlo, designa l'autonomia delle forme strutturali, dotate di una funzionalità propria e dunque indipendenti e non influenzate, in quanto sistema, dai dati extralinguistici.

Dall'intelligenza narrativa alla razionalità semiotica

Ricœur illustra le trasformazioni storiche della messa in intreccio mostrando in che modo, in particolare sulla scia delle ricerche di Lukács, l'avvento del romanzo moderno può esser compreso come un rovesciamento della gerarchia tra "intreccio" e "carattere". Nelle forme primarie del racconto, l'intreccio era onnipervasivo e subordinava i pensieri, gli affetti nonché i "caratteri" che li configurano ed esprimono (caratteri di cui peraltro la semiotica avrebbe proseguito lo studio, servendosi del concetto di "ruolo tematico" degli attori). Il rovesciamento è consistito in una progressiva estensione del "carattere", che Ricœur suddivide in tre tappe: anzitutto l'estensione della "sfera sociale" realizzata dal romanzo – a partire dagli eroi esemplari, incarnazioni dei valori della società nel suo complesso (come Perceval in Chrétien de Troyes), o dai tipi comuni che incarnano anch'essi,

Il rovesciamento gerarchico tra intreccio e carattere

talora in forma ironica, valori collettivi (cfr. il romanzo picaresco); in secondo luogo l'estensione rappresentata dal "romanzo di formazione", che subordina l'intreccio alla "scoperta di sé" di un personaggio centrale (e va dal romanzo del XVIII secolo sino alla metà del XX): nel romanzo del XIX secolo perciò la ricchezza e la complessità del carattere saranno a fondamento della complessità degli episodi (come in Stendhal, Balzac, Dostoevskij, Tolstoj...); infine, l'estensione realizzatasi con il romanzo del "flusso di coscienza" (dopo Flaubert, Proust, Woolf...), in cui la diversità dei livelli di coscienza, il brulichio dei desideri e dei timori, delle percezioni e degli affetti ricopre totalmente la messa in intreccio. Questa fase è illustrata in particolare dal Nouveau Roman (Sarraute, Robbe-Grillet, Simon...).

La svolta
strutturale e
l'abbandono
della storia

Il cambiamento metodologico introdotto dalla narratologia consiste nel denunciare l'importanza della cronologia, abbandonando la storia a beneficio della struttura, e nell'allontanarsi dell'intelligenza narrativa privilegiando i vincoli strutturali acronici. Vi sono molte ragioni in grado di spiegare questa rivoluzione.

In primo luogo c'è l'immensa diversità culturale assunta dal fatto narrativo quando gli venga attribuito uno statuto universale. La varietà di forme espressive (orali gestuali, iconiche, scritte ecc.), di supporti (testo scritto, film, fumetto, pittura, conversazione quotidiana ecc.) e di classi narrative, generi e sotto-generi (mito, epopea, fiaba, romanzo, favola, novella, tragedia, dramma, poesia ecc.) condanna all'inefficacia ogni procedimento intuitivo. Valga a riprova di ciò il ripetuto fallimento in cui è incorsa la costruzione di una definizione formale e consensuale dei "generi". La seconda ragione va individuata nel progressivo affermarsi del procedimento deduttivo, che consiste nel proporre, a partire da un'assiomatica, modelli ipotetici in seguito messi alla prova, nel derivare sottoclassi, creare gerarchie e rapporti di interdefinizione fra concetti operatori ecc. Questo procedimento sembra in grado di districare la complessità fenomenica, individuandovi alcune regolarità e formulando delle regole. La terza ragione, che costituisce un prolungamento della precedente, è connessa al notevole influsso esercitato dai modelli linguistici e dalle loro categorie fondamentali (come la dicotomia sistema/processo). Tali modelli, la cui applicazione iniziale era stata in ambito fonologico, sono stati applicati in seguito alla semantica lessicale e all'analisi della dimensione transfrastica del linguaggio – vale a dire il discorso. Ma il racconto è incontestabilmente una delle classi discorsive più ampie, e anzi la sua realtà transculturale giustifica la ricerca degli universali semantici e sintattici in grado di generarne le forme. L'ultima ragione è legata al carattere autonomo e organico di qualunque sistema: priorità del tutto sulle parti, gerarchia dei livelli d'analisi, possibilità di integrare gli elementi costitutivi nell'insieme. Da questo punto di vista, la narratività ci appare come un dinamismo integratore capace di trasformare un ammasso di fatti ed elementi eterogenei in una storia completa, articolata e ordinata.

L'influsso
dei modelli
linguistici

Per tutte queste ragioni i rapporti tra forme dell'espressione e forme del contenuto, pensati ormai sotto forma di articolazione e integrazione, possono esser esaminati a prescindere da ogni riferimento diretto alla tradizione

narrativa. A tale proposito si può ricordare la “parola d’ordine” lanciata da Roland Barthes in piena epoca strutturalista: “decronologizzare e rilogicizzare!”. Ricœur tuttavia si interroga sull’effettiva radicalità e persino sulla validità di tale percorso: il racconto non ha forse carattere irriducibilmente storico? Come se non bastasse, la decronologizzazione ha una portata duplice: da una parte consiste nel distaccarsi dalla storicità della funzione narrativa (l’intelligenza narrativa si iscrive nel tempo umano e nel tempo sociale, perché è proprio la tradizione a fondarne l’esercizio); dall’altra sancisce un distacco dal carattere diacronico intrinseco a ogni storia raccontata – vale a dire dalla sua dimensione temporale. Ebbene, secondo Ricœur uno dei tratti fondamentali del racconto è proprio la messa in discorso della temporalità: questo suo carattere lo rende parte integrante del costituirsi dell’esperienza fenomenologica del tempo. Scrive Ricœur (1983, t. I, p. 17): “Una presupposizione domina tutte le altre: che il meccanismo ultimo tanto dell’identità strutturale della funzione narrativa quanto dell’esigenza di verità di ogni opera narrativa sia il carattere *temporale* dell’esperienza umana [...]. Il tempo diviene tempo umano nella misura in cui è articolato in forma narrativa; a sua volta, il racconto è significativo nella misura in cui delinea i tratti dell’esperienza temporale”. Indebolendo questa dimensione temporale, la semiotica narrativa ritiene che la temporalizzazione sia una realizzazione figurativa di superficie, legata all’enunciazione, e non un dato profondo. Le strutture narrative e logico-semantiche che soggiacciono alla temporalità sono acroniche: si tratta di pure operazioni di trasformazione, lontane da qualunque fenomenologia dell’esperienza temporale.

Prenderò in esame di seguito tre tappe nella genesi di questa riflessione: la morfologia di Propp, che ne costituisce il fondamento; la logica dei ruoli, sviluppata verso la fine degli anni Sessanta da Bremond; e l’opera di approfondimento compiuta dalla semiotica narrativa, di cui delinearò con maggior precisione i concetti analitici.

8.1.2. La fondazione della narratività: Propp

La *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp rappresenta l’ineludibile fondamento di qualunque riflessione sulla narratività. Poiché si tratta di un’opera molto nota, mi limiterò a riassumerne a grandi linee il contenuto. Pubblicata in russo a Leningrado nel 1928, tradotta in inglese nel 1958 e in italiano nel 1966, questo testo fondamentale del formalismo russo è stato oggetto di innumerevoli commenti. Fu Claude Lévi-Strauss a farlo conoscere in Francia nel 1960, data in cui gli dedicò un lungo saggio dal titolo *La struttura e la forma. Riflessioni su un’opera di Vladimir Ja. Propp*.

La ricerca dello studioso russo va collocata in un contesto, quello degli studi folklorici, dominato da un approccio esclusivamente storico: fonti, filiazioni, corrispondenze, genealogie di fiabe... Propp fa valere sin dall’inizio l’esigenza di conoscere effettivamente l’oggetto “fiaba” in se stesso attraverso l’analisi della sua morfologia, vale a dire delle sue regolarità e delle sue variazioni formali: si trattava di individuare la costanza degli elementi (personaggi e azioni) e delle relazioni (concatenazioni di azioni) che costituisce

Ricœur e la storicità del racconto

Tempo umano e forma narrativa

Propp e Lévi-Strauss

La morfologia

Logicizzazione
e decronologiz-
zazione

la *forma* della fiaba popolare – o meglio, con parole dello stesso Propp (1928, p. 25), di realizzare le “descrizioni secondo le parti componenti e le loro relazioni reciproche e col tutto”. Impresa che si riassume dunque, per riprendere ancora una volta i termini di Ricoeur, nel “logicizzare” il racconto e nel “decronologizzarlo” (almeno in parte). La morfologia di Propp è caratterizzata da quattro tesi, elaborate a partire dall’analisi di un centinaio di fiabe di magia slave (quelle contrassegnate coi numeri da 50 a 151 della raccolta di Afanas’ev).

Le funzioni...

1. *Le unità costitutive della fiaba sono le funzioni.* Queste ultime sono definite sulla base del segmento d’azione che le denota: allontanamento, divieto, fuga, infrazione, delazione, tranello ecc. Tali funzioni sono identiche in tutte le fiabe, quale che sia il rivestimento figurativo che le specifica (ambiente, personaggi, luoghi, tempi ecc.). I personaggi vengono eliminati, in quanto sono soltanto supporti di funzioni. Queste ultime poi sono definite soltanto dal punto di vista della loro significazione nello svolgimento dell’intreccio: atti identici potranno avere significazioni differenti (è il caso del “matrimonio”, per esempio) e, viceversa, atti diversi potranno avere significato identico. Lo “svolgimento dell’intreccio” impone un orientamento teleologico onnicomprensivo, e da questa finalizzazione trae origine la diacronia interna al racconto.

...sono in
numero
limitato...

2. *Il numero delle funzioni è limitato.* Le azioni e i personaggi possono essere innumerevoli, multiformi, pittoreschi; ciononostante si fondano su un numero finito di funzioni: trentuno, nell’edizione originale russa indicate da Propp con lettere maiuscole e minuscole dell’alfabeto cirillico e di quello latino, simboli e cifre arabe e romane². Le prime sette designano funzioni preparatorie; la funzione immediatamente successiva costituisce la “mancanza” cui fanno seguito, tra le altre, le funzioni di “mediazione”, “lotta”, “ritorno” ecc.; a questo punto alcune fiabe ripropongono l’azione, dando inizio a una nuova serie di funzioni sino al definitivo smascheramento del traditore e alle “nozze” o altra ricompensa finale. Questo inventario limitato è simile al numero finito di fonemi in un sistema fonologico. La segmentazione lineare comunque è senza dubbio orientata, precisando in tal modo la mira teleologica cui si era fatto cenno: ogni mancanza o danneggiamento (che fa seguito alle funzioni preparatorie) “dà origine a un nuovo movimento” (Propp 1928, p. 98). Questa funzione rappresenta il fulcro dell’intreccio, poiché dà il via alla ricerca. Abbiamo pertanto una catena di funzioni: mancanza – partenza – preparazione o prima funzione del donatore – vittoria – rimozione della mancanza – ritorno; seguono poi, con l’intervento del falso eroe che avanza pretese infondate, una nuova partenza, l’adempimento (lotte, vittoria, punizione ecc.), il ritorno e le nozze dell’eroe.

...e si
succedono in
modo identico

3. *La successione delle funzioni è sempre identica.* Le funzioni si implicano reciprocamente; alcune possono essere raggruppate in coppie, (divieto/infrazione; lotta/vittoria) portando alla luce una struttura paradigmatica; altre sono concatenate in sequenze (danneggiamento o mancanza – mediazione o chiamata dell’eroe – inizio della reazione o decisione dell’eroe – partenza) formando dei blocchi sintagmatici concatenati, “preco-

stituiti”. Tuttavia ogni singola fiaba attualizza soltanto un numero limitato di funzioni, senza che l’ordine di successione ne risulti modificato. La differenza formale tra fiabe è il risultato della selezione compiuta da ciascuna di esse nell’ambito delle funzioni disponibili. Propp ipotizza una compatibilità assoluta tra le funzioni; Lévi-Strauss invece, insistendo maggiormente sui rapporti paradigmatici, ipotizza che una classificazione ideale delle fiabe dovrebbe fondarsi “su un sistema di incompatibilità tra le funzioni” (Lévi-Strauss 1973, p. 165). Per esempio, se si prendono in esame due coppie di funzioni che si incontrano di rado all’interno della stessa fiaba:

Lévi-Strauss e le incompatibilità tra funzioni

1. “lotta” con l’antagonista – “vittoria” dell’eroe
2. assegnazione di un “compito difficile” all’eroe – “adempimento” del compito,

è possibile prevedere logicamente quattro classi differenti di fiabe. Quelle che realizzano la coppia 1; quelle che realizzano la coppia 2; quelle che le realizzano entrambe; quelle infine che non realizzano né l’una né l’altra. Otteniamo così le condizioni su cui fondare una classificazione strutturale.

4. *Tutte le funzioni note della fiaba danno vita a un solo tipo* e si dispongono formando un solo racconto. “Considerate dal punto di vista della struttura tutte le favole di magia vanno ricondotte a un tipo solo” (Lévi-Strauss 1973, p. 159). Ogni fiaba è dunque una variante della protoforma della fiaba, o meglio frutto di una particolare combinatoria nell’ambito di tale forma.

La fiaba monotipica

La “formula” narrativa di una favola particolare potrà essere compilata come segue:

i e X¹ Y² ≠ L¹ V¹ Rm⁴ ↓ N^{**} (n₀)

che si legge, nell’ordine di successione: “Un re, padre di tre figlie” [situazione iniziale = i] – “le figlie vanno a fare una passeggiata” [allontanamento = e] – “si attardano nel giardino dove sono rapite da un drago, e chiamano aiuto” [danneggiamento, rapimento = X¹] – “si presentano tre eroi” [mediazione, ci si rivolge all’eroe con una preghiera = Y²] – “gli eroi vanno in cerca delle fanciulle” [partenza = ≠] – “combattono contro il drago” [lotta in campo aperto = L¹] – “vittoria” degli eroi [sconfitta in campo aperto = V¹] – “liberazione delle principesse” [rimozione della mancanza, come conseguimento dell’operato precedente = Rm⁴] – “ritorno” degli eroi [ritorno = ↓] – “ricompensa” [nozze con conseguimento del trono = N^{**}; semplice risarcimento in denaro = n₀].

I personaggi sono definiti dalla distribuzione delle funzioni che li coinvolgono e costituiscono la loro “sfera d’azione”. Di conseguenza essi sono in numero limitato: antagonista, donatore, aiutante, persona cercata, mandante, eroe, falso eroe sono dunque i sette protagonisti della fiaba. A partire da una riduzione di quest’elenco, Greimas stilerà l’inventario degli attanti e dei ruoli attanziali.

Personaggi e funzioni

8.1.3. La logica dei ruoli: Bremond

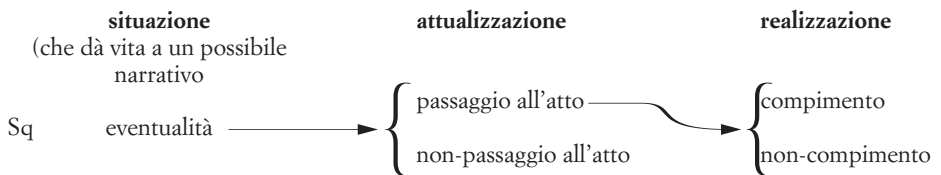
Claude Bremond sviluppa la sua *Logica del racconto* (1973, cfr. in particolare pp. 11-47) a partire da una duplice critica del modello proppiano: da un lato essa concerne il carattere meccanico e vincolante della concatenazione delle funzioni, dall'altro la cancellazione del personaggio la cui prospettiva, secondo Bremond, è essenziale per comprendere la logica narrativa.

L'introduzione
delle scelte
nei percorsi
narrativi

Opponendosi al percorso obbligato della sequenza di Propp, Bremond introduce delle alternative e delle scelte: la struttura del racconto presenta una lista degli itinerari narrativi possibili sui quali agiscono i processi di arricchimento e degradazione. In tal modo egli anticipava lo sviluppo, avvenuto nel corso degli anni Ottanta, dei racconti arborescenti e interattivi (i "racconti di cui tu stesso sei l'eroe"). A un esame più approfondito, il suo metodo si fonda sulla critica della necessità teleologica che fa consistere il senso del racconto nel termine al quale tende. Una logica narrativa formale non dovrebbe assoggettarsi a un senso che è solo frutto di una scelta culturale, per di più nell'ambito di un dispositivo che in realtà moltiplica le alternative man mano che si sviluppa: numerosi fini sono teoricamente possibili, come mostrano per esempio le diverse alternative di scelta in un modello ad albero. Bremond nota così che "il fatto che la lotta sia implicata dalla vittoria è un'esigenza logica; ma che la vittoria sia implicata dalla lotta è solo frutto di uno stereotipo culturale" (1973).

La sequenza
elementare

L'unità di base dei possibili narrativi è la "sequenza elementare". Quest'ultima non è intesa più come la successione sempre identica delle funzioni ma come la serie di elementi che caratterizzano lo sviluppo di un processo. I primi due elementi danno vita a un'alternativa: una virtualità inscritta in una situazione può evolvere o meno verso il passaggio all'atto, e a sua volta quest'ultimo può andare a buon fine o non andare a buon fine. Così il termine successivo implica il termine anteriore (perché si abbia compimento, è necessario che vi sia passaggio all'atto) ma non l'inverso (il passaggio all'atto non implica necessariamente il compimento della realizzazione).



La prospettiva
del personaggio

Questa triade elementare aumenta di complessità in base a configurazioni sintattiche estremamente varie (concatenazione, incassamento, parallelismo ecc.). Ma soprattutto, rifiutando "di eliminare dalla struttura del racconto il riferimento ai personaggi", Bremond ritiene che il passaggio dalla sequenza elementare alle sequenze complesse faccia necessariamente intervenire la prospettiva di un personaggio che, coinvolto per i suoi interessi o le sue iniziative, garantisce la continuità fra le sequenze. Rovesciando in tal modo la gerarchia di Propp, che indeboliva il personaggio a bene-

ficio della funzione di cui quest'ultimo era solo il supporto, Bremond parte proprio dai personaggi cercando di formalizzare i loro ruoli intenzionali. Il concetto essenziale di ruolo è definito come l'attribuzione a un personaggio-soggetto di un eventuale processo-predicato, in atto o meno, realizzato o non realizzato: attraverso il predicato, il ruolo si incorpora alla sequenza elementare e i personaggi, legati fra loro in virtù dei rispettivi ruoli, diventano al tempo stesso interdipendenti. Di conseguenza la struttura del racconto non si fonda più, come in Propp, su una sequenza di azioni, "ma su una concatenazione di ruoli", mentre la ricerca di una logica dell'intreccio consiste nell'elaborare "l'inventario sistematico dei ruoli narrativi principali". Tale inventario si realizza sotto forma di uno schema imponente che procede per dicotomie successive, la prima delle quali oppone due tipi fondamentali: i pazienti (colpiti dai processi di trasformazione) e gli agenti (iniziatori di tali processi).

Il ruolo
e il predicato

I *pazienti* sono determinati sia dagli influssi che si esercitano su di loro sia dalle azioni di cui sono oggetto. Per quanto riguarda gli influssi, possono essere sia di ordine cognitivo e realizzarsi in base alla modalità persuasiva o dissuasiva (informazioni, dissimulazioni, rifiuti, frodi), sia di ordine affettivo – nel qual caso implicano soddisfazioni o insoddisfazioni e determinano la proiezione di speranze o timori. Le azioni determinano due tipi di pazienti, a seconda che modifichino il loro stato (miglioramento o degradazione) o lo mantengano inalterato (protezione o frustrazione).

I pazienti

Dal canto suo l'*agente* può essere volontario (intenzionale) o involontario (quando non ha il controllo sulle conseguenze del processo cui ha dato il via). I suoi ruoli sono complementari a quelli del paziente, e vi si distinguono dunque azioni e influssi. Le azioni danno vita ai ruoli di modificatore e conservatore, miglioratore e degradatore, protettore e frustratore. L'azione viene scomposta in tre tempi che corrispondono più in generale, attraverso le sue modalità d'esistenza (virtuale, attualizzata, realizzata), ai tre momenti della sequenza elementare e specificano altrettanti tipi d'agente (eventuale, in azione, realizzato secondo la modalità della riuscita o dello scacco). Quanto agli influssi, passando per la persuasione e la dissimulazione, essi conducono alla ulteriore determinazione del ruolo di "influenzatore" che si specifica come informatore, seduttore, dissimulatore, falso consigliere, intimidatore ecc. Infine, il fatto di tener conto del merito e del demerito fa dell'agente un personaggio che retribuisce mediante ricompensa o punizione, trasformando il paziente in un beneficiario o in una vittima.

L'agente,
le azioni
e gli influssi

Da tutte questa costruzione emerge una vasta classificazione dei ruoli, una tavola delle possibili posizioni per personaggi eventuali in racconti eventuali. Il formalismo, ancor più astratto di quello di Propp, apre all'analisi un campo di applicazione più ampio (di cui fa parte per esempio la narrazione storica), ben al di là della sola fiaba russa di magia che costituiva l'evidente limite del modello proppiano. D'altra parte la decronologizzazione è più completa e radicale di quanto accadesse nella morfologia di Propp: le proposte di Bremond si presentano come una vera e propria analisi paradigmatica, poiché i possibili narrativi sono posizioni sostituibili le une alle altre.

Analisi
paradigmatica
dei ruoli

Ma una simile “logica dei ruoli” narrativi, assimilata all’intreccio, consente davvero di formalizzare il concetto di racconto?

L’assenza di
una dimensione
sintagmatica

In realtà queste proposte non fanno emergere alcun meccanismo in grado di determinare la concatenazione degli enunciati narrativi, vale a dire la dimensione sintagmatica che accoglie e porta a compimento lo svolgimento del racconto. Il modello di Bremond non affronta il problema dello sviluppo discorsivo dei ruoli e la sua tipologia, che appare decontestualizzata, definisce essenzialmente una cornice per una semantica dell’azione: indica posizioni, ma le mancano i percorsi e le trasformazioni. Poiché conoscere i ruoli possibili non dà alcuna informazione sul movimento narrativo, definirli ricorrendo a una semplice nomenclatura non basta a generare una storia. Si tratta di una difficoltà che concerne la potenza integrativa del modello: a partire dal corpus narrativo la teoria di Bremond si inserisce sull’orizzonte referenziale dell’azione, ma la sua sequenza iniziale si presenta piuttosto come una condizione teorica della narratività che come una componente della costruzione narrativa.

Il passaggio
a una teoria
del racconto

Di fatto se “eventualità”, “passaggio all’atto”, “compimento” descrivono davvero i modi di esistenza relativi dell’atto (virtualizzazione, attualizzazione, realizzazione), per farli funzionare all’interno della narrazione è necessario integrarvi dei modelli culturali sedimentati nella tradizione narrativa. Essi soltanto potranno, all’interno di questo quadro estremamente aperto, determinare schemi di prevedibilità. Per passare da una teoria dell’azione a una vera e propria teoria del racconto, è necessaria una sintassi che determini un ordine di concatenazione modulato dalle configurazioni culturali in grado di schematizzarlo e rendere l’azione raccontabile.

8.1.4. *La semiotica narrativa di Greimas*

L’attante
e la sintassi
narrativa

Alla base della semiotica narrativa sviluppata da Greimas e dalla sua scuola c’è il progetto di costruire una vera e propria “sintassi narrativa”. Il nucleo di tale teoria è il concetto di attante, ottenuto da una parte operando una riduzione paradigmatica delle funzioni di Propp e dall’altra tenendo conto del fatto che una sintassi narrativa, per esser valida, deve fondarsi sulle proprietà del linguaggio. Il principio che presiede al suo costituirsi andrà cercato pertanto nel discorso stesso, e non nelle ipotesi relative all’azione. Per questa ragione viene introdotto il concetto di attante, preso a prestito dalla sintassi strutturale frastica di Louis Tesnière: questo linguista paragonava la frase a un piccolo dramma, sorta di “spettacolo che l’*homo loquens* rappresenta a se stesso”, implicante un processo (il verbo), un attante (il nome) e dei circostanti (ad esempio l’avverbio).

Enunciato
narrativo

A partire da tale concetto di natura linguistica e sintattica, si può ridefinire la funzione di Propp: quest’ultima, che riceve il nome di Enunciato Narrativo, è definita come una “relazione-funzione fra almeno due attanti”. La formula abbreviata di questo enunciato elementare è $EN = R(A1, A2...)$. Lo sviluppo della sintassi narrativa consisterà nel produrre generalizzazioni a partire dall’enunciato elementare, aumentando progressivamente la complessità della sua struttura (i programmi narrativi e le modalità di concatenazione) per cogliere la dimensione discorsiva. Più precisamente, si tratta di

inscrivere la descrizione delle strutture narrative all'interno dell'insieme teorico che va dalle forme più superficiali del testo – la manifestazione realizzata attraverso l'enunciazione – alle architetture semantiche e sintattiche elementari che sono alla base del suo nucleo relazionale.

Prima di affrontare nei dettagli lo studio di questo apparato concettuale, tenterò di presentare e giustificare questa “posizione” del narrativo attraverso una nuova analisi del breve racconto di Le Clézio di cui ho già delineato le strutture figurative e assiologiche elementari (cfr. il capitolo quinto *supra*). In questo caso, il testo di Le Clézio verrà analizzato soltanto dal punto di vista delle strutture narrative.

8.2. La sintassi narrativa: analisi di un caso

8.2.1. Dalla sequenza cronologica alla struttura acronica

Il mio obiettivo è di mostrare a grandi linee in che modo, a partire dall'eredità proppiana, si sviluppa ai vari livelli l'argomentazione che conduce a descrivere la narratività e il suo rapporto con la struttura elementare della significazione. Per far questo realizzerò una segmentazione del testo (o per meglio dire del lungo paragrafo) in due elementi, che isolano a livello di superficie due unità di discorso: l'unità “dialogo” (che va dall'inizio sino a “d'isola in isola”), e l'unità “racconto” che comincia da “Un tempo”. L'individuazione di altre possibili strutture composte da due blocchi all'interno di questo frammento di testo testimoniano modi di lettura differenti, conducendo a un eventuale confronto fra le segmentazioni. Così alcuni lettori introdurranno la cesura nel dialogo fra il capitano e il timoniere (per esempio prima della frase “Il timoniere ha alzato le spalle”), dando la priorità alla struttura polemica dello scambio (con la comparsa dell'antitesi e l'espressione del disaccordo); in tal modo essi privilegeranno una lettura argomentativa dell'insieme assegnando al racconto, in posizione secondaria, soltanto uno statuto di illustrazione o prova a sostegno dell'argomento (come l'*exemplum* della retorica). Altri lettori introdurranno la cesura all'interno dello stesso racconto (per esempio prima di “E un giorno”, oppure prima di “Allora si è cercato”...), privilegiando, attraverso i *débrayage* temporali presenti nel racconto, una lettura incentrata sulla storia e sul costituirsi dell'intreccio. La mia segmentazione invece riflette una lettura analitica, il cui effetto è di considerare il racconto come un tutto di significazione indipendente dal resto: posizione discutibile, se si tiene conto del discorso all'interno del quale è inserito, ma giustificabile se si ha intenzione di portare alla luce una coerenza strutturale. In tutti questi casi la segmentazione è in se stessa un esercizio di lettura del senso, e sarebbe interessante analizzare in modo più approfondito le concezioni generali del discorso sottese a ciascuna delle ipotesi citate: ruolo prioritario dell'argomentazione nella prassi del linguaggio, oppure prevalenza della narrazione, o ancora priorità assegnata alla disposizione delle unità discorsive omogenee. Comunque stiano le cose, in questa sede mi interessa il dispositivo formale del racconto, poiché esso giustifica la segmentazione adottata.

La segmentazione
del testo
di Le Clézio

Il racconto
come “tutto di
significazione”

Débrayage
e sequenze

8.2.1.1. La strutturazione di superficie

Esaminato al livello della manifestazione testuale, il racconto si lascia facilmente suddividere in sequenze successive individuate a partire dai débrayage o proiezioni temporali:

- 1 – “Un tempo”
- 2 – “E un giorno”
- 3 – “Quando”
- 4 – “Allora” (ripetuto tre volte)

Un’ultima sequenza è poi fondata su un débrayage-embayage enunciativo interno, che implica esso stesso una dimensione temporale:

- 5 – “Mi hanno detto”

Queste cinque sequenze, che si basano sulla successione temporale, riproducono l’ordine cronologico del racconto. Tale ordine è sufficiente a formare uno scheletro figurativo: si potrebbe immaginare un narratore che si accontentasse della successione di enunciati elencata per dar vita all’“effetto-narrazione” (basti pensare a *Finissez vos phrases*, di Tardieu). Ma quest’architettura continua a essere una caratteristica del racconto considerato e ci situa – anzi, per così dire, ci rinchiude – nel suo particolare universo figurativo. Non è possibile considerarla un modello di organizzazione narrativa generalizzabile; tuttavia ciò di cui vado in cerca è proprio un modello del genere: ecco perché è necessario andar oltre un certo grado di astrazione e proporre una nuova formulazione, in grado di manifestare una struttura del racconto.

8.2.1.2. La strutturazione funzionale

Dalle sequenze
alle funzioni

Il secondo livello di formulazione è basato su un’analisi condotta in termini proppiani, vale a dire mediante funzioni che designano la morfologia narrativa. Ne risultano le cinque sequenze che seguono:

- 1 – Situazione iniziale (funzioni preparatorie)
- 2 – Evento perturbatore (il prodursi della mancanza)
- 3 – Aggravamento
- 4 – Lotta (sotto forma di differenti possibili narrativi)
- 5 – Situazione finale (esito)

L’analisi proposta, a dire il vero, fonde assieme le proposte di Propp e di Bremond (per esempio evidenziando, nella funzione “lotta”, la presenza di differenti possibili narrativi in seguito attualizzati). Questa generalizzazione appare indiscutibile: siamo dinanzi a un modello astratto cui il particolare racconto di Le Clézio si conforma. Rompendo con la linearità della semplice successione temporale, l’analisi mette in luce, inoltre, possibilità di accoppiamenti paradigmatici (tra 1 e 5) che danno conto della chiusura del testo narrativo. Ma tale dispositivo si presenta come uno

La chiusura
del testo

schema generale d'azione lontano dalla realtà testuale, o almeno uno schema che caratterizza specificamente il tipo "favola". Mancano a esso le relazioni attanziali, perché si tratta soltanto di una forma narrativa fondata sulle modificazioni delle situazioni a prescindere dai soggetti, dagli oggetti e dai valori in gioco.

I limiti dello schema fondato sull'azione

Se viene inteso esclusivamente come analisi di uno schema d'azione, tale procedimento pone due problemi. Da una parte rimane ancora troppo legato al livello figurativo della manifestazione: situazione, lotta, evento raffigurano veri e propri segmenti d'azione. La struttura narrativa resta prigioniera dell'universo dei racconti, vietandosi qualunque estensione che le consenta di prendere in esame altri tipi di discorsi (discorsi non figurativi filosofici o scientifici, per esempio, tuttavia anch'essi analizzabili sotto forma di strutture narrative). D'altra parte esso non tiene conto della realtà linguistica del racconto stesso, dei suoi enunciati e della sua sintassi – vale a dire dei simulacri linguistici dell'azione: il suo orizzonte è l'azione così com'è percepita nell'universo dell'esperienza. Ecco perché è necessario configurare un terzo livello di formulazione, ancora più astratto; a questo livello si situa l'analisi semiotica propriamente detta.

8.2.1.3. La strutturazione semiotica

Questo terzo livello configura la struttura generale dei fenomeni narrativi prendendo in considerazione unicamente le forme sintattiche degli enunciati: l'analisi trae origine dalla realtà del linguaggio, a prescindere da qualunque presupposto relativo alla realtà dell'azione. Otteniamo allora, per le cinque sequenze individuate, le denominazioni elementari seguenti:

Il livello astratto e l'analisi semiotica

- 1 – Stato 1
- 2 – Trasformazione 1
- 3 – Intensificazione
- 4 – Trasformazione 2
- 5 – Stato 2

Come si può constatare, la temporalizzazione è scomparsa, e ciò che rimane è solo l'ossatura logica degli enunciati. Lo sviluppo sintagmatico del racconto mette in luce una struttura più profonda sulla quale esso è fondato, di natura paradigmatica. Proprio a questo livello, a quanto pare, si situa la vera e propria architettura narrativa: l'asse paradigmatico è prioritario rispetto a quello sintagmatico. Ciascuno degli enunciati ha il proprio corrispondente paradigmatico: allo stato 1 corrisponde lo stato 2, alla trasformazione 1 corrisponde la trasformazione 2, e la stessa intensificazione, a prima vista isolata, si presenta in realtà come il punto culminante del racconto rappresentandone il climax (come attestano a livello di superficie i differenti contrassegni d'intensità di carattere qualitativo – "persino" – e quantitativo – "così [tanti]", "tutte").

La struttura paradigmatica

Se si analizza lo schema più in dettaglio, si constata che le denominazioni proposte sono motivate proprio dalla struttura degli enunciati che designa-

Stati e
trasformazioni,
essere e fare

no. Così lo “stato 1” è formato esclusivamente da predicati di stato: *avoir* (“il n’y avait”, “il n’y en avait”, tradotti in italiano con “non c’erano”, “non ce n’erano”) ed *être* (“c’était”, “sont”). Inoltre, il fatto che i due predicati positivi in *être* siano racchiusi tra i due predicati negativi in *avoir* contribuisce a garantire la chiusura di tale sequenza. Quanto alla “trasformazione 1”, essa si fonda su predicati del *faire*, a cominciare da “ha fatto naufragio”. L’“intensificazione” si conclude anch’essa con un enunciato di stato ma si tratta di uno stato inverso, prodotto della trasformazione: “tutto ormai era loro”. Osservazioni analoghe si potrebbero fare riguardo alla “trasformazione 2” (enunciati del *faire*) e allo “stato 2” (enunciati di stato: “Soprattutto a nord dell’isola sono moltissimi”). Pertanto la struttura narrativa è indissolubilmente legata alla struttura degli enunciati: sono questi ultimi, e non semplici presupposti relativi all’azione, a produrre la narratività.

Il dispositivo
semiotico del
racconto

Vediamo in tal modo emergere dal racconto di Le Clézio quello che per la semiotica è il nucleo di qualunque dispositivo narrativo: c’è racconto solo a partire dal momento in cui due enunciati di stato (1 e 2) sono regolati e trasformati da uno o più enunciati del *faire*. La formula del programma narrativo può riassumersi proprio in tale trasformazione, come vedremo nel capitolo seguente. Ne segue che questa formulazione sintattica della narratività fondata sulla trasformazione (ossia sul passaggio da un dato stato allo stato contrario attraverso la mediazione del *faire*) può essere ricondotta alla formulazione più profonda, espressa sotto forma di struttura elementare. Il quadrato semiotico che condensa la struttura di questo testo (presentato nel quinto capitolo) accoglie la dimensione semantica dei valori in gioco nel racconto ed enuncia il loro percorso: paradiso o inferno, che diviene paradiso e poi inferno prima di trasformarsi di nuovo in *né* paradiso, *né* inferno.

8.2.2. Dalla strutturazione locale alla strutturazione globale

Dal micro-
racconto al
romanzo

Come abbiamo già osservato, i testi letterari, compresi i racconti, non sono sempre analizzabili in termini altrettanto sistematici; anzi spesso è vero il contrario, e fortunatamente. Tuttavia se si volesse estendere l’analisi che ho appena concluso a tutto il romanzo di Le Clézio, si potrebbe facilmente constatare che la struttura locale identificata attraverso questo piccolo racconto di Agalega, situato nel mezzo del romanzo, si ripercuote sulla struttura complessiva dell’opera. Per far ciò basta analizzare il riassunto del romanzo riportato sulla quarta di copertina de *Le chercheur d’or*. La struttura di questa sintesi editoriale riproduce in modo identico le sequenze del micro-racconto, pur sviluppando i valori secondo un differente ordine. Così il valore cui si aspira (il paradiso della Fossa del Boucan, che riecheggia quello di Agalega) non viene riconquistato al termine della ricerca, ma l’oro del corsaro è trasformato in un oro d’altra natura: quello dell’universo simbolico. Il paradigma dei valori iniziali ha ceduto il posto a un altro paradigma, si è passati dai termini contrari ai termini subcontrari: *né* paradiso *né* inferno, la soluzione narrativa si situa nella bontà del linguaggio, quella del racconto (il duro “giornale di bordo”).

J.-M. G. Le Clézio
Le chercheur d'or

1892: Alexis, il narratore, e sua sorella Laura (di otto e nove anni) vivono felici con i genitori al riparo della Fossa del Boucan, sulla costa occidentale dell'isola Mauritius. Ma il padre, un tenero sognatore, va in fallimento quando un ciclone devasta la regione. Finita in miseria, la famiglia emigra a Forest Side dove, prima di morire, il padre ha riunito dei documenti relativi all'oro del Corsaro: egli crede che sia ancora nascosto in un burrone dell'Ansa degli Inglesi, a Rodrigues, isola vulcanica perduta nell'oceano Indiano. Il suo scopo è ritrovare il favoloso tesoro.

1910: Sulla goletta *Zeta*, Alexis salpa alla volta di Rodrigues per intraprendervi una ricerca che, col passare dei giorni, diviene sempre più chimerica. Se non è preda della disperazione e della solitudine lo deve soltanto a Ouma, la giovane "manaf" che gli offre in silenzio il suo corpo, il suo cuore e il sole dinanzi al mare.

1915: In risposta alla chiamata di Lord Kitchener, Alexis si arruola nell'esercito inglese e parte per il fronte in Francia, sull'Ancre e sulla Somme.

1922: Terminata la guerra, raggiunge Laura a Forest Side e assiste alla morte della madre. Ritiratosi a Mananava con Ouma, sogna di trovarvi la felicità; ma Ouma si nasconde e poi scompare. Alexis ha impiegato molto tempo per comprendere che la sua folle ricerca dell'oro del Corsaro poteva risolversi soltanto nelle profondità di se stesso, nella sua passione di vivere. Il vero oro è il mare, le stelle. L'oro è l'amore, la sua anima. Ma quest'oro riuscirà a raggiungerlo solo dopo un duro "giornale di bordo", in cui la pace della bellezza avrà alla fine il sopravvento sull'arezza dell'esperienza.

(J.-M. G. Le Clézio, 1985, *Le chercheur d'or*, Paris, Gallimard, quarta di copertina).

Sintesi

La riflessione sulle forme che organizzano il racconto costituisce un tratto peculiare delle ricerche nel campo delle scienze umane sin dagli anni Sessanta. Il primo passo compiuto da tale analisi è stato di distaccare il racconto dalla sua dimensione temporale, per individuarvi una struttura formale acronica (posizione criticata in particolare dal filosofo Paul Ricœur).

Propp ha per primo proposto un'analisi morfologica di un corpus di fiabe di magia russe, individuando il concetto centrale di *funzione* che determina la regolarità della narrazione facendo passare in secondo piano la nozione di personaggi. Tutte le proposte sviluppate dai teorici della narratività – da Lévi-Strauss a Greimas, passando per Barthes, Bremond, Eco, Todorov e molti altri – si sono sviluppate a partire da un'analisi critica del modello proppiano.

Specialista di etnoletteratura, Bremond ha ribaltato il primato assegnato da Propp alla funzione, dando la preminenza alla nozione di ruolo, attraverso cui si definiscono il personaggio e le relazioni fra personaggi. La vasta tipologia di persone narrative elaborata da Bremond, che riconduce ai ruoli la logica dell'intreccio, amplia il campo d'applicazione dell'analisi ponendo le basi per lo sviluppo di una teoria referenziale dell'azione, ma non consente di dar conto dello svolgimento del racconto stesso.

Riprendendo a sua volta il concetto di funzione, Greimas ne ha raffinato la formulazione riducendola a un ordine sintattico: una relazione fra attanti determinata

da predicati. Egli si sforza di recuperare la caratteristica dimensione sintagmatica della dinamica narrativa e soprattutto di racchiudere l'analisi dei fenomeni narrativi nella realtà linguistica del discorso, a prescindere dal suo orizzonte referenziale (l'azione) e dalle sue manifestazioni figurative. In tal modo Greimas pone le basi di una teoria narrativa che va oltre il solo universo dei racconti e che si applica a ogni forma di discorso, avanzando l'ipotesi che esista per tutte le forme discorsive un'identica architettura attanziale soggiacente.

¹ Su tale argomento cfr. in particolare Ricœur (1984, pp. 59-114), di cui in questa sede riprendo una parte degli elementi.

² Nell'edizione italiana curata da Gian Luigi Bravo sono stati usati solo caratteri dell'alfabeto latino, cercando di seguire il più possibile i criteri abbreviativi dell'autore; di seguito le funzioni verranno indicate ricorrendo alle abbreviazioni di tale edizione (N.d.T.).