

**Alessandro Perissinotto** (Torino 1964) insegna presso la facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino. E' autore di polizieschi tradotti in tutto il mondo. Tra i suoi saggi troviamo: Il testo multimediale (*UTET*), Come creare corsi on-line (con *Barbara Bruschi*, edizioni *Carocci*), La società dell'indagine (*Bompiani*). Il suo sito è: [www.alessandroperissinotto.it](http://www.alessandroperissinotto.it).

Questo testo è estratto da:

Alessandro Perissinotto  
*Gli attrezzi del narratore*  
Rizzoli 2005

Alessandro Perissinotto

## NARRATOLOGIA PER NARRATORI



CAPITOLO 5  
Narratore e punto di vista

[www.leggogratias.it](http://www.leggogratias.it)

Il narratore non è MAI l'autore

### **5.1 Perché Marcel non è Proust: il narratore.**

Chi è che narra una storia?

In maniera ingenua saremmo tentati di dire che una storia è narrata dal suo autore, ma, in realtà, tra il lettore e l'autore si pone un'altra entità, il narratore: è lui che racconta la storia, o meglio, è lui che si incarica della diegesi. Così come accade per l'accettazione del patto finzionale, anche per il riconoscimento del ruolo del narratore occorre, da parte del lettore, una minima conoscenza del funzionamento della macchina narrativa. Non è infatti raro che, dopo aver letto un nostro racconto, qualcuno se ne esca con affermazioni del tipo: «Non ti credevo così coraggioso», o «Non ti credevo così volgare», a seconda che nel testo abbiamo inserito sequenze avventurose o parolacce; e a noi spiegargli, senza la certezza di essere compresi, che il turpiloquio non è il nostro, bensì quello del narratore che è stato per trent'anni in un bagno penale alle Guyana e difficilmente potrebbe parlare come un'educanda. Chissà se qualcuno ha mai detto ad Asimov: «Non ti credevo così extraterrestre!».

La tendenza al più banale biografismo dipende forse da una sorta di imprinting che riceviamo quando, da piccoli, ci raccontano le prime fiabe: nella narrazione orale, abbiamo infatti l'impressione che colui che inventa il racconto (l'autore) e colui che parla dipanando la vicenda (il narratore) siano la stessa persona. Ma quando ci apprestiamo a scrivere una storia dobbiamo comprendere che il narratore non è mai una persona fisica, ma un prodotto del testo, anzi, meglio, dell'enunciazione: dove vi è un enunciato (ad es. "Era una notte buia e tempestosa"), vi sarà sicuramente un enunciatore, anche se non lo vediamo, anche se non ci dirà mai chi è o che faccia ha, questo enunciatore è appunto il narratore.

Il narratore può quindi essere, come minimo, una voce che enuncia, ma può assumere anche una fisionomia più definita divenendo personaggio della storia. Sulla base della sua presenza nella vicenda, il narratore può essere:

Le diverse forme di presenza del narratore:  
narratore:

OMODIEGETICO,

AUTODIEGETICO,

EXTRADIEGETICO

- un personaggio della storia (narratore omodiegetico) – es. Watson che racconta al lettore le avventure di Sherlock Holmes;
- il protagonista della storia (narratore autodiegetico) – es. Il personaggio di Eva Luna nel romanzo *Eva Luna* di Isabel Allende;
- una voce esterna alla storia (narratore extradiegetico) – es. Il narratore de *I promessi sposi*.

Vediamo come si presentano nel testo questi differenti narratori.

NARRATORE OMODIEGETICO

Sherlok Holmes prese il flacone dalla mensola del camino e la siringa ipodermica dall'astuccio di cuoio marocchino. Applicò il sottile ago con un gesto nervoso delle sue lunghe dita pallide e poi si arrotolò la manica sinistra della camicia. Si soffermò un istante con lo sguardo sull'avambraccio e sul polso tempestati di innumerevoli segni di punture. Inserì l'ago nella vena, fece pressione sul minuscolo pistone e con un lungo respiro di sollievo si lasciò andare nella poltrona rivestita di velluto.

Assistevò ormai a questa cerimonia tre volte al giorno, da molti mesi, e non riuscivo ancora ad accettarla. Al contrario, la scena mi irritava ogni volta di più, e ogni notte la coscienza mi rimordeva al pensiero che mi di come mi mancasse il coraggio di protestare. Ogni volta giuravo a me stesso di affrontare l'argomento, ma c'era nell'atteggiamento distaccato e noncurante del mio amico qualcosa che lo rendeva l'ultima persona con cui arrischiare interventi indiscreti.<sup>1</sup>

Il dottor Watson dice: "Assistevò"; parla dunque in prima persona e narra una storia di cui egli è personaggio e testimone, mentre il protagonista è Sherlock Holmes.

NARRATORE AUTODIEGETICO

Mi chiamo Eva, che vuole dire vita, secondo un libro che mia madre consultò per scegliermi il nome. Sono nata nell'ultima stanza di una casa buia e sono cresciuta fra

---

<sup>1</sup> Sir. Arthur Conan Doyle, *Il segno dei quattro*.

mobili antichi, libri in latino e mummie, ma questo non mi ha resa malinconica, perché sono venuta al mondo con un soffio di foresta nella memoria.<sup>2</sup>

Eva Luna racconta la storia di cui ella stessa è protagonista.

#### NARRATORE EXTRADIEGETICO

Il convento era situato (e la fabbrica ne sussiste tuttavia) al di fuori, e in faccia all'entrata della terra, con di mezzo la strada che da Lecco conduce a Bergamo. Il cielo era tutto sereno, di mano in mano che il sole s'alzava dietro il monte, si vedeva la sua luce, dalle sommità dei monti opposti, scendere, come spiegandosi rapidamente, giù per i pendii, e nella valle. Un venticello d'autunno, staccando da' rami le foglie appassite del gelso, le portava a cadere, qualche passo distante dall'albero. A destra e a sinistra, nelle vigne, sui tralci ancor tesi, brillavano le foglie rossegianti a varie tinte, e la terra lavorata di fresco, spiccava bruna e distinta ne' campi di stoppie biancastre e luccicanti dalla guazza.<sup>3</sup>

Il narratore non appartiene al piano della narrazione e osserva la vicenda dall'esterno.

Prendiamo ora in considerazione il solo narratore extradiegetico. Egli non è rappresentato fisicamente all'interno del racconto, eppure, anche se presente come pura voce enunciante, egli può essere:

- personificato (o rappresentato): quando denuncia la propria presenza in quanto voce che racconta ed eventualmente si rivolge direttamente al lettore prendendo posizione sui fatti narrati;
- impersonale (o non rappresentato): quando è un semplice espediente per narrare in modo trasparente.

#### NARRATORE PERSONIFICATO

- Ma perché si prendeva tanto pensiero di Lucia? E perché, al primo avviso, s'era mosso con tanta sollecitudine, come a una chiamata del padre provinciale? E chi era questo padre Cristoforo? - Bisogna soddisfare a tutte queste domande.<sup>4</sup>

Narratore extradiegetico:

PERSONIFICATO

IMPERSONALE

<sup>2</sup> Isabel Allende, *Eva Luna*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 9

<sup>3</sup> Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. IV

<sup>4</sup> Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. IV

Il narratore (extradiegetico) dei *Promessi Sposi* assomiglia a una persona che, nel raccontare la storia, dialoga con il lettore, ne ascolta le domande e fornisce risposte.

#### NARRATORE IMPERSONALE

Adelmo legò la bicicletta ad un palo della luce augurandosi di ritrovarla tutta, ruote e fanalino compresi. Al numero 4 il portone era aperto, la custode doveva ancora essere nella sua guardiola. L'androne era stretto e le due bocce di cemento poste a protezione dell'ingresso erano state sbrecciate in più punti da carrettieri poco accorti; dai muri scrostati veniva su un odore di umido e di vecchio, di spazzatura e di piscio di gatto, quella miscela di odori che tutti coloro che avevano vissuto nelle antiche case del centro conoscevano talmente bene da chiamarla con nome unico e intraducibile, *odor d'arciuff*.<sup>5</sup>

Qui, la voce che narra non dialoga con il lettore e cerca di essere il più "trasparente" possibile.

La maggiore o minore connotazione fisica non è l'unica scelta che, come autori, dobbiamo operare a proposito del narratore.

«E Cappuccetto Rosso disse: "che orecchie grandi che hai, nonnina.»»

«E tu come lo sai?» mi interrompe Giulia, cinque anni.

«Come lo so, che cosa?»

«Che Cappuccetto Rosso ha detto proprio così.»

Già, io come lo so? Giulia, cinque anni, ha messo in evidenza uno degli aspetti più importanti del ruolo del narratore: la legittimità a narrare. Chi racconta deve essere legittimato a farlo e deve possedere una sufficiente conoscenza dei fatti per essere credibile. In base alle conoscenze che ha della vicenda, il narratore può essere:

- onnisciente: conosce ogni fatto, ogni parola detta dai personaggi e ogni loro pensiero, anche quelli inespressi. Solo il narratore extradiegetico

Il narratore conosce la storia?

ONNISCIENTE vs.

<sup>5</sup> Alessandro Perissinotto, *Treno 8017*, Sellerio, Palermo 2003, p. 23-24. Spero che il lettore vorrà perdonarmi l'immodestia di questa e altre autocitazioni, il loro scopo è solo quello di lavorare su un testo che conosco bene non solo nella sua versione compiuta, ma anche nel suo processo di composizione.

## NON ONNISCIENTE

può essere realmente onnisciente, poiché un personaggio non potrebbe conoscere i pensieri degli altri;

- non onnisciente: conosce solo le cose che, nel mondo possibile del racconto, gli è dato di conoscere;

Qualche nuovo esempio ci chiarirà le implicazioni delle due diverse scelte.

### NARRATORE ONNISCIENTE

La mattina del 3 novembre 1948, nel punto in cui la strada di Lamboing (uno dei villaggi di Tassenberg) esce dal bosco e degrada lungo il vallone del Twannbach, il gendarme di Twann, Alphonse Clenin, trovò una Mercedes azzurra ferma sul ciglio della strada. C'era nebbia, come spesso accade nei mattini d'autunno; Clenin era già andato oltre ma poi si decise a tornare indietro. Passando aveva gettato una rapida occhiata attraverso i cristalli appannati e aveva avuto l'impressione che il conducente se ne stesse abbandonato sul volante. Pensò che l'uomo si fosse ubriacato: era una persona normale, Clenin, e ricorreva sempre alle spiegazioni più ovvie. Perciò decise di affrontare lo sconosciuto non in veste professionale, ma così, da semplice amico. Si avvicinò all'automobile col proposito di svegliare il dormiente...<sup>6</sup>

Qui, il narratore è extradiegetico e onnisciente, è una pura voce che sa tutto: ciò che il personaggio vede (...*vide una Mercedes azzurra...*), quali sono le sue impressioni (...*aveva avuto l'impressione che il conducente se ne stesse abbandonato...*), quali sono i suoi pensieri (*Pensò che l'uomo si fosse ubriacato...*). Nel caso del narratore onnisciente, il problema della legittimità è risolto a priori: non ci si chiede se egli sia effettivamente testimone dei fatti e se i pensieri dei personaggi gli siano stati riferiti dai personaggi stessi; semplicemente lo si assume come un'entità data e dotata, per definizione, di quella conoscenza globale.

---

<sup>6</sup> Friedrich Dürrenmatt, *Il giudice e il suo boia*, Feltrinelli, Milano 1990, p. 7 (ed. or. 1952).

Volgersi indietro o volgersi in avanti? La collocazione temporale del narratore.

#### NARRATORE NON ONNISCIENTE (1)

È lunedì, così dev'essere di nuovo la volta del budino di riso. Non è che qui, alla Meadowbank Home si preoccupino tanto dei nostri denti, si tratta piuttosto di una totale mancanza di immaginazione.<sup>7</sup>

In questo brano il narratore (in verità, una narratrice) è autodiegetico, cioè racconta la propria storia, ma, narrando all'indicativo presente e non collocandosi alla fine della storia (v. oltre), egli non ha conoscenza del futuro: in quanto personaggio realistico, gli è dato di fare previsioni su quanto accadrà, ma non di saperlo con esattezza, così quella circa la presenza del budino di riso nel menu del giorno, rimane una semplice ipotesi.

#### NARRATORE NON ONNISCIENTE (2)

Io non avevo dato peso, allora, al fatto che Mr. Silvera facesse il capocomitiva, l'accompagnatore, l'animatore turistico o come altro diavolo si dica. (...) Adesso naturalmente non so dire che impressione m'avrebbe lasciato, se l'avessi considerato innanzitutto sotto l'angolo di quel suo, chiamiamolo così, mestiere. Che va benissimo, intendiamoci, per studenti con pochi soldi che vogliono girare il mondo d'estate (...), ma che in novembre, praticato da adulti con comitive di quel livello, si può definire soltanto miserabile. È probabile che mi sarebbe scaduto senza rimedio, il signor Silvera. (...) Quindi: *dopo*, le cose sarebbero andate in tutt'altro modo; anzi, probabilmente, non sarebbero andate da nessuna parte.<sup>8</sup>

Anche in questo caso abbiamo una narratrice in prima persona (autodiegetica), ma il suo collocarsi alla fine della storia e il suo volgersi indietro nel tempo, le consente una conoscenza della vicenda molto più ampia di quella concessa alla narratrice dell'esempio precedente: qui, la narratrice racconta un "prima" sapendo già cosa è accaduto dopo. Potremmo quindi dire che rispetto ai fatti è onnisciente, non lo è rispetto ai pensieri e alle cose non manifeste (come invece lo sarebbe un narratore veramente onnisciente).

Abbiamo visto che la questione delle conoscenze che il narratore personaggio

<sup>7</sup> Joane Harris, *Profumi, giochi e cuori infranti*, Garzanti, Milano, 2004, p. 9 (ed. or. 2004)

<sup>8</sup> Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *L'amante senza fissa dimora*, Mondadori, Milano 1989, p. 11-12 (I ed. 1986).

(omodiegetico o autodiegetico) possiede è legata alla posizione cronologica che egli occupa rispetto al flusso degli eventi. Se invece di un narratore interno al racconto, adottiamo un narratore esterno onnisciente, la diversa posizione cronologica non determina più un maggiore o minore quantitativo di conoscenza, bensì un cambiamento nell'esposizione dei fatti. In base al tempo della narrazione, il narratore può porsi:

- alla fine della storia e raccontare fatti di cui conosce già l'epilogo
- in un punto qualsiasi della storia e narrare i fatti al tempo presente, sincronizzandosi così con la storia che narra; egli può poi recuperare, attraverso il flash-back, l'eventuale passato.

Il caso in cui il narratore racconta a vicenda compiuta e quindi volgendosi indietro e utilizzando un tempo passato è il più frequente; ai molti esempi che abbiamo già esposto, aggiungiamone uno che mostra con evidenza la posizione cronologica di chi narra.

#### NARRAZIONE A VICENDA COMPIUTA

Il convento era situato (e la fabbrica ne sussiste tuttavia) al di fuori, e in faccia all'entrata della terra, con di mezzo la strada che da Lecco conduce a Bergamo.<sup>9</sup>

Dal testo racchiuso tra parentesi e scritto con un indicativo presente che contrasta con il passato remoto della narrazione abituale comprendiamo che il narratore racconta la storia volgendosi indietro nel tempo.

Vediamo quindi l'altra opzione.

#### NARRAZIONE IN UN PUNTO QUALSIASI DELLA VICENDA

(1) Il bambino ha solo dieci anni, ma la pistola che tiene in mano è una pistola vera.

(2) C'è stato un incidente strano dentro una galleria, qualche chilometro prima, con la polizia e un uomo morto dentro una macchina. Loro, lui, suo padre e sua madre, ci sono rimasti fermi accanto, bloccati da quella coda che li fa arrancare a singhiozzo sull'autostrada e lui, piccolo com'è, ne ha approfittato per sgusciare fuori dalla macchina e cambiare la sua pistola di plastica con questa, che è più bella e sembra

<sup>9</sup> Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. IV

## Narratore e Autore

più vera.

(3) Però è pesante e per tenerla su deve stringerla con tutte e due le mani e appoggiarla con la canna sulla gommina dello sportello, senza farla sbattere contro il vetro, se no suo padre si arrabbia.<sup>10</sup>

Il narratore, che qui è extradiegetico e onnisciente, inizia a narrare in un punto qualsiasi della storia; questo punto è rappresentato dal capoverso (1). Nel capoverso (2) si ha un flash-back o analepsi che permette di motivare il presente attraverso il passato (il tempo verbale è appunto il passato prossimo). Nel capoverso (3) si torna al presente (il tempo è appunto l'indicativo presente). Abbiamo, in pratica, quelle violazioni dell'ordine logico-temporale che trasformano la fabula in intreccio (v. par. 1.4), anche se, naturalmente, analepsi e prolessi sono ammesse anche quando il narratore si pone alla fine della storia.

Infine, cediamo anche noi, per un po', alla tentazione del biografismo. Se è vero che il narratore non è mai l'autore, che il Marcel della *Recherche* non è Proust, è anche vero che spesso lo scrittore crea, nel narratore, un proprio *alter ego*. In base al rapporto con l'autore, il narratore può quindi essere:

- somigliante all'autore: quando le affermazioni e i comportamenti del narratore potrebbero essere condivisi dall'autore;
- contrastante con l'autore: quando il narratore si distingue nettamente da ciò che l'autore è o pensa (es. un narratore maschile creato da un'autrice donna).

è evidente che il problema del rapporto autore-narratore si pone soprattutto quando quest'ultimo è personificato.

## NARRATORE CONTRASTANTE

Sono un polizista. Potrebbe sembrare un'affermazione insolita – o un'insolita costruzione. Ma è un nostro comune modo di dire. Tra noi non diremmo mai sono un

<sup>10</sup> Carlo Lucarelli, *Autosole*, Rizzoli, Milano 2003, p. 53

poliziotto, o sono una poliziotta, o sono un agente di polizia. Diciamo solo sono un polizista. Sono un polizista. Sono un polizista e il mio nome è detective Mike Hoolihan. E sono una donna, per di più.<sup>11</sup>

Martin Amis, autore di sesso maschile, utilizza un narratore di sesso femminile. Concludiamo questo paragrafo con una considerazione importante: non è assolutamente necessario che il narratore resti costante per tutto il racconto; possiamo avere storie raccontate da personaggi diversi, oppure storie in cui si alterna la voce di un narratore esterno con quelle di uno o più narratori interni.

### **5.2 Guardare con gli occhi degli altri: il punto di vista.**

In ogni storia, ciò che viene raccontato è il frutto di una selezione all'interno di tutto ciò che accade o di tutto ciò che fa da sfondo alla narrazione; in pratica, al lettore non viene esposto tutto quello che i personaggi fanno o vedono o sentono, ma solo ciò che si ritiene importante che il lettore sappia. Volendo fare un esempio un po' prosaico, possiamo notare che mai nei *Promessi Sposi* si dice che Renzo o Lucia vadano al bagno anche se si suppone che, parlandone come persone reali, lo facciano; al contrario, nella novella di Andreuccio da Perugia, Boccaccio non lesina particolari su tale aspetto. Ma chi opera questa selezione? Come al solito è il narratore che, comandato dall'autore, sceglie cosa dire e cosa omettere. Tale scelta è operata sulla base delle finalità narrative e del punto di vista adottato dal narratore stesso.

Soffermiamoci dunque sul punto di vista.

Perché qualcuno possa raccontare una storia è necessario che egli abbia assistito ai fatti: nel momento in cui stipula il contratto di veridizione con il lettore, il narratore afferma, più o meno implicitamente, di aver assistito alle vicende che si accinge a narrare. Ma il fatto di assistere implica necessariamente l'adozione di un punto di vista: da quale punto di vista il

Il narratore ha assistito alle vicende, ma con quali occhi le ha guardate?

<sup>11</sup> Martin Amis, *Il treno della notte*, Einaudi, Torino 1998, p. 5

Punto di vista esterno e punto di vista interno

narratore guarda a ciò che racconta?

Il punto di vista può essere:

- esterno, quando gli eventi sono descritti come se fossero visti “dall’alto” cioè senza filtrarli attraverso le conoscenze e/o le sensibilità di alcun personaggio.
- interno, quando gli eventi sono descritti come se il narratore guardasse le cose con gli occhi di uno o più personaggi e/o filtrasse i fatti attraverso la sensibilità di uno o più personaggi.

PUNTO DI VISTA ESTERNO.

Si chiamava Isabelle e quando era bambina i suoi capelli cambiavano colore nel tempo che un uccellino impiega a chiamare il suo compagno.

Quell'estate il duca de l'Aigle aveva portato da Parigi una statuetta della Vergine col Bambino e un vaso di pittura per la nicchia sopra il portone della chiesa. Si fece festa al villaggio il giorno in cui la madonnina venne messa al suo posto. Isabelle sedeva ai piedi della scala, mentre Jean Tournier dipingeva l'edicola d'un azzurro vivido come il cielo terso della sera. Quand'ebbe finito, il sole, spuntando da una muraglia di nubi, rese quell'azzurro così splendente che Isabelle rimase a guardarlo rapita, le mani intrecciate dietro la nuca, i gomiti appoggiati al seno. Poi i raggi inondarono le chiome della fanciulla che anche dopo il tramonto conservarono lo scintillio del rame. Così da quel giorno la chiamarono la Rossa, lo stesso nome che la gente aveva dato alla Vergine Maria.<sup>12</sup>

Come esempio di punto di vista interno possiamo riprendere quello di Watson e Sherlock Holmes già utilizzato nel paragrafo precedente a proposito del narratore omodiegetico. Lì, Watson, che è narratore-personaggio, racconta ciò che vede e come lo vede: attraverso il filtro della sua testimonianza, il noto investigatore ci appare come un tossicodipendente, ma pur sempre come una persona eccezionale.

Punto di vista riportato e punto di vista assunto

<sup>12</sup> Tracy Chevallier, *La vergine azzurra*, Neri Pozza, Vicenza 2004, p. 7 (ed. or. 1997).

È evidente che un narratore intradiegetico (omodiegetico o autodiegetico, cioè interno alla narrazione) può avere solo un punto di vista interno, meno scontato è il fatto che un narratore extradiegetico (cioè esterno alla narrazione), possa avere sia un punto di vista esterno, sia un punto di vista interno.

Il narratore extradiegetico può cioè portare all'attenzione del lettore il punto di vista di uno o più personaggi agendo in due modi alternativi tra loro:

- riportando il punto di vista altrui (es.: “Le case, viste attraverso il finestrino dell’aereo, apparivano a Marie come microscopici puntini colorati messi lì a macchiare il verde uniforme della campagna”);
- assumendo il punto di vista altrui (es.: “Le case lì sotto erano microscopici puntini colorati messi lì a macchiare il verde uniforme della campagna”).

Ecco qualche esempio più ampio.

PUNTO DI VISTA INTERNO RIPORTATO DAL NARRATORE ESTERNO

Aveva l'impressione di una città capovolta, dove il dentro e il fuori si erano scambiati il posto: l'intimità delle case usciva in strada e si faceva pubblica, mentre gli affari, quelli veri, sembravano cominciare con cenni d'intesa scambiati sulle soglie e terminare nell'oscurità di quegli stanzoni dal soffitto a volta. Non scorgeva traccia di quella riservatezza gelosa che a Torino aveva appreso fin da piccolo, di quel non far vedere, di quel parlare sommesso e quel gestire misurato; si sentiva come se fosse dentro un grande ritrovo di famiglia e, tutto sommato, la sensazione gli piacque.<sup>13</sup>

Il narratore onnisciente extradiegetico riporta il punto di vista di un personaggio: “Aveva l'impressione”.

PUNTO DI VISTA INTERNO ADOTTATO DAL NARRATORE ESTERNO

Muli: razza maledetta e traditrice.

Ancora una volta aveva dovuto smontare dalla sua cavalcatura, là dove la mulattiera si faceva sentiero e il sentiero si faceva scala di pietre. Imprecava contro la

<sup>13</sup> Alessandro Perissinotto, *Treno 8017*, Sellerio, Palermo 2003, p. 88.

Focalizzazione fissa, variabile, multipla.

bastarda, ma era soprattutto per dimenticare la paura e i pensieri più foschi.  
Era peste? Sarebbe stata peste?<sup>14</sup>

Il narratore onnisciente extradiegetico fa proprio il punto di vista del personaggio. Non è il narratore che impreca contro i muli, né che si domanda se si tratti o meno di peste: in quanto onnisciente egli queste cose le sa già. L'affermazione circa i muli o la domanda circa la peste sono dunque un discorso indiretto libero che interpreta i pensieri del personaggio.

Nell'assumere o nel riportare il punto di vista altrui, il narratore può scegliere una focalizzazione:

- fissa: quando, lungo tutta la narrazione, guarda i fatti attraverso il punto di vista di un unico personaggio (es. i romanzi di Andrea Camilleri che hanno come protagonista il commissario Montalbano);
- variabile: quando vari episodi della narrazione sono visti, ciascuno, attraverso un diverso personaggio; (es.: Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*);
- multipla: quando uno stesso episodio della narrazione è visto attraverso lo sguardo di molti personaggi (es.: Gianni Farinetti, *Un delitto fatto in casa*, Marsilio 1996, oppure il film *Elephant* di Gus Van Sant).

### **5.3 Come scegliere il narratore e il punto di vista?**

Se ci siamo soffermati lungamente sulle varie tipologie di narratore e di punto di vista, non è per un nozionistico amore per le classificazioni, ma perché la scelta del narratore, così come quella del punto di vista, è cruciale per l'esito del racconto: è meglio far raccontare i fatti da un personaggio o da una voce esterna? dal fondo o dall'inizio? In che modo devo rivolgermi al lettore? Quanto

<sup>14</sup> Alessandro Perissinotto, *La canzone di Colombano*, Sellerio, Palermo 2000, p. 13.

Narratore extradiegetico onnisciente: la scelta più classica.

deve saperne il mio narratore? Come guardo ai fatti che racconto?

Ovviamente, queste domande non ammettono risposte definitive e buone in ogni occasione; quello che cercheremo di fare in questo paragrafo è mettere in luce alcuni effetti delle diverse scelte sulla percezione del racconto da parte del lettore.

### 5.3.1 Il narratore extradiegetico onnisciente.

È la soluzione passepartout, la più classica e tradizionale. Il narratore onnisciente (e quindi, come abbiamo visto, forzatamente extradiegetico) non ci pone troppi problemi di legittimazione a narrare e non ha limiti a ciò che può raccontare. Immaginiamo che in un racconto si presenti la seguente situazione:

L'automobile di Federico ha ancora qualche sussulto, poi si arresta di botto, proprio sulle rotaie, all'altezza di quel passaggio a livello non custodito. Federico scende imprecando: «Di nuovo quella maledetta pompa della benzina», dice tra sé. Apre con calma il cofano, tanto lo sa che quella linea ferroviaria è in disuso da almeno vent'anni. Quello che invece non sa è la faccenda del guasto sull'altra linea ferroviaria, quella che corre parallela, dall'altra parte del fiume. «Poco male», ha detto il capostazione quando ha saputo del guasto, «vorrà dire che devieremo il traffico sul vecchio ramo abbandonato, i binari sono ancora in buone condizioni.»

E così, mentre Federico armeggia rassegnato intorno al suo motore, a qualche chilometro di distanza una locomotiva sta tirando a tutta velocità nove vagoni pieni di viaggiatori inferociti per il ritardo; se Federico fosse un capo indiano, forse avvertirebbe quella piccola vibrazione della rotaia, forse appoggerebbe l'orecchio al ferro e sentirebbe un rumore avvicinarsi, ma lui non è un capo indiano, è un meccanico di Sarzana.

Il treno fischia, passando tra le case. Federico smonta il filtro dell'aria per accedere meglio al punto incriminato. I vagoni traballano sugli scambi, nel momento di imboccare la deviazione. La chiave da dodici sfugge di mano a Federico...

Giocando sull'alternanza delle due scene, quella del treno che avanza e quella dell'auto ferma, noi possiamo creare una crescente tensione nel lettore, possiamo generare suspense. Ma questo funziona solo a condizione che il

La forza dell'onniscienza

narratore sia extradiegetico; solo così infatti il lettore può avere informazioni su quanto avviene contemporaneamente in due luoghi distanti tra loro. Una narrazione in prima persona condotta all'indicativo presente dallo stesso Federico (narratore autodiegetico) sarebbe del tutto improponibile: se Federico sapesse che sta arrivando il treno si toglierebbe da lì, invece di restare ad aggiustare il motore. Si potrebbe allora pensare di narrare al passato remoto (es. "La mia auto di fermò proprio sulle rotaie. Pensai che era una fortuna che quella linea ferroviaria fosse in disuso..."), ma in questo caso si pone un problema di efficacia: se a narrare è Federico e se narra in un tempo successivo a quello della storia (l'uso del passato remoto indica che egli è in un "oggi", mentre i fatti si sono svolti in un "ieri" più o meno lontano) significa che il treno non lo ha investito o, quantomeno, se lo ha fatto l'incidente non è stato mortale; in sostanza, il lettore non avrà mai il timore che Federico non ce la faccia a cavarsela e questo, ovviamente, riduce la tensione e l'efficacia del racconto.

Un altro vantaggio del narratore onnisciente è dato dalla possibilità di esporre gli aspetti interiori di ogni personaggio, non solo i pensieri, le sensazioni e i desideri razionali, ma anche l'inconscio, anche ciò che il personaggio non sa di se stesso, del suo passato e del suo futuro. Questa opportunità dà modo di conferire una dimensione "corale" alla narrazione: non c'è un personaggio visto da ogni angolazione e di cui conosciamo tutto (pensieri, fatti, desideri, sensazioni...) e una serie di personaggi visti solo da fuori; ogni personaggio ha, in linea di principio, il diritto di partecipare completamente alla rappresentazione.

Il privilegio di poter entrare nella testa degli altri segna però anche il limite del narratore onnisciente: questa sua capacità può apparire artificiosa. Il narratore rappresenta pur sempre un filtro tra il personaggio e il lettore; ciò che quest'ultimo percepisce non sono i pensieri del personaggio, bensì i pensieri del personaggio riportati da una terza persona più o meno "trasparente".

L'artificiosità dell'onniscienza.

La forza dell'immediatezza

### 5.3.2 Narratore omodiegetico o autodiegetico.

Se un nostro conoscente ci dice, «Ieri pensavo alla precarietà della vita», noi, di solito, non abbiamo particolari motivi per dubitare che ciò sia vero (a meno di supporre una deliberata menzogna): si tratta di un'informazione di prima mano fornita dall'unica persona che ha legittimità a parlare di quei pensieri. Se invece quello stesso conoscente ci dice, «Ieri Giovanni pensava alla precarietà della vita», noi possiamo avanzare due ipotesi: o Giovanni gli ha comunicato i propri pensieri, ma si tratta di una informazione di seconda mano, cioè filtrata attraverso le parole del nostro conoscente, oppure egli ha immaginato ciò che Giovanni stava pensando, e anche in questo caso potremmo riservarci di non credere totalmente a quello che ci viene detto.

Trasferendo queste considerazioni all'ambito della narrazione, comprendiamo che, per quanto la figura del narratore onnisciente possa essere "impercettibile", in talune circostanze la terza persona («egli pensava..») in luogo della prima «io pensavo...») può creare distacco, separazione. Dunque, quando avvertiamo la necessità di un contatto diretto tra il lettore e il personaggio principale, possiamo adottare il narratore autodiegetico. Quando c'è confessione, romanzo psicologico, autobiografia (vera o simulata), o quando i sentimenti sono così importanti da dover sgorgare direttamente dall'animo di chi li prova, la narrazione in prima persona può sembrarci il mezzo più idoneo, sempre senza dimenticare la possibilità di alternare più narratori e di utilizzare, nello stesso romanzo, sia voci interne, sia voci esterne alla storia.

Naturalmente, i limiti del narratore autodiegetico sono speculari rispetto a quelli del narratore extradiegetico: chi narra in prima persona conosce bene se stesso, ma non altrettanto bene gli altri personaggi; chi narra in prima persona è testimone diretto dei fatti che vede (ad esempio del guasto che fa sì che l'automobile si sia fermata proprio sui binari), ma non di tutti i fatti che

La difficoltà nel rappresentare i personaggi non narranti.

### Perché un personaggio narra?

condizionano la storia (ad esempio del procedere del treno lungo i binari). In secondo luogo, con il narratore autodiegetico si affaccia il problema del rapporto con il tempo della storia. Se la vicenda che il narratore-protagonista racconta si è già conclusa (uso del tempo verbale al passato), il lettore non può prendere in considerazione l'ipotesi della morte del protagonista stesso a meno di non ricorrere ad un espediente come il cambio del narratore nel finale o come (ma il trucco è un po' troppo sfruttato) l'utilizzo di un narratore che narra in una situazione *post mortem* (dall'Oltretomba, da una nuova vita, nella condizione di fantasma, ecc.).

Infine c'è la questione della verosimiglianza del contatto tra narratore e lettore: a che titolo un signore che afferma di vivere alla corte del Re Sole rivolge la parola a noi lettori del ventunesimo secolo per raccontarci direttamente ciò che sta vivendo? Naturalmente anche questo fa parte di quella finzione letteraria che nei capitoli precedenti abbiamo imparato a fondare e a rendere credibile, tuttavia, vi è anche chi, scegliendo il narratore autodiegetico, decide di abbattere quest'ultimo muro di artificiosità. Perché Zeno Cosini dovrebbe cercare di raccontare ciò che gli capita e ciò che pensa? E perché dovrebbe raccontarlo proprio a me? Italo Svevo (e con lui molti altri) sembra preoccuparsi di rendere verosimile anche l'artificio letterario del narrare e dedica le prime righe del suo capolavoro a giustificare proprio il fatto che Zeno scriva; nell'apocrifia prefazione firmata "Dottor S" si legge:

Debbo scusarmi di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia; gli studiosi di psico-analisi arricceranno il naso a tanta novità. Ma egli era vecchio ed io sperai che in tale rievocazione il suo passato si rinverdisse, che l'autobiografia fosse un buon preludio alla psico-analisi. [...] Le pubblico per vendetta e spero gli dispiaccia.<sup>15</sup>

Ecco che tutto, narratore compreso, si spiega e si giustifica: Zeno scrive perché il suo psicanalista lo invita a farlo, noi possiamo entrare in contatto con il narratore perché le sue parole sono state pubblicate e superano così l'abisso

<sup>15</sup> Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Dall'Oglio 1982, p. 23 (ed. or. 1923)

temporale che separa il 1916 (data dell'ultima annotazione di Zeno) in cui egli dice "adesso", dal nostro "adesso" di lettori. È tutto falso, perché è Svevo a scrivere e non Zeno, ed è lo stesso Svevo a pubblicare e non il Dottor S; ma al tempo stesso è tutto verosimile e tutto legittimato: il narratore autodiegetico ha bisogno di legittimazione non tanto per ciò che attiene alla conoscenza dei fatti, quanto piuttosto per ciò che riguarda la possibilità di parlare al lettore.

### 5.3.3 Altre possibilità

Abbiamo presentato l'alternativa tra narratore interno e narratore esterno come una sorta di dilemma: da una parte il narratore extradiegetico, che può sapere tutto ma che fa sentire pesantemente la sua opera di mediazione, dall'altra il narratore intradiegetico, che sa un numero limitato di cose ma che, per ciò che lo concerne è diretto e immediato. In realtà, possiamo mediare tra queste due istanze estreme con una gamma di soluzioni enunciative intermedie che ci consentono di cogliere il meglio di ogni approccio.

Cominciamo col vagliare la possibilità dal narratore multiplo. Moltiplicare il numero dei narratori può servire a superare i limiti del singolo narratore interno, senza rinunciare a quell'immediatezza che nasce da un rapporto diretto personaggio-lettore. Una soluzione classica è quella della doppia voce narrante: i due personaggi principali (lui e lei, l'investigatore e l'assassino, il soldato e il suo nemico, ecc.) raccontano a turno la storia, ovviamente ciascuno dal proprio punto di vista.

Mai capitato finora di dovermi occupare d'un convento. Lavori e cantieri in mezzo mondo, nord e sud, giorno e notte. Conventi mai. Credevo che non ce ne fossero più. Ed è un convento di suore, di donne.

*Sono uscita dalla cappella questa mattina, e ho visto in fondo al sentiero il portone socchiuso e suor Teresa in agitazione: si dava da fare per aprir bene i vecchi battenti,*

*di solito chiusi. Aiutata da qualcuno: due, tre, quattro, cinque uomini.*<sup>16</sup>

L'alternarsi dei capitoli o dei paragrafi segna solitamente il cambio di narratore, cambio che, di norma, viene ulteriormente sottolineato attraverso indicatori grafici come il passaggio dal tondo al corsivo.

Ovviamente, non è detto che le voci debbano limitarsi a due, ma è bene non eccedere per non creare confusione nel lettore che, a un certo punto, potrebbe non capire più chi sta parlando.

Vediamo ora come, con l'introduzione di due narratori interni al posto di uno esterno onnisciente e con una narrazione che si svolge a storia non ancora conclusa, noi possiamo raccontare la scena dell'auto ferma sui binari del treno senza perdere suspense:

Il motore ha cominciato a perdere colpi, come se avesse il singhiozzo, poi, dopo qualche sobbalzo, l'auto si è fermata, proprio sui binari. Non è che sia preoccupato, questa linea ferroviaria è abbandonata da almeno vent'anni, da quando hanno costruito l'altra, quella che corre lungo la sponda opposta del fiume. È che mi scoccia che la pompa della benzina si sia rotta di nuovo, dopo che io Federico Crosetti, re dei meccanici di Sarzana e di tutta la provincia di Massa e Carrara, l'ho già riparata due volte. Adesso prendo i ferri e la sistemo definitivamente.

*Dopo quaranta minuti di sosta in quella stazioncina sperduta, il controllore si è degnato di darci qualche informazione. Ha parlato di un guasto sulla linea e di un percorso alternativo; poi il treno si è mosso ed effettivamente, traballando sugli scambi, ha imboccato una via diversa da quella che fa di solito, una via che segue anch'essa il fiume, ma dall'altra parte. Meno male che adesso sta correndo a tutta velocità.*

Abbiamo così risolto il problema di informare il lettore circa le cose che Federico non può conoscere e, al tempo stesso, non abbiamo rinunciato ad esporre, senza mediazioni, la voce e i pensieri dello stesso Federico.

Il ricorso al narratore multiplo può poi prevedere un alternarsi di narratore interno e di narratore esterno più o meno onnisciente. Ad esempio, possiamo

<sup>16</sup> Paolo Barbaro, *Diario a due*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 7-13.

fingere che un narratore extradiegetico personificato trovi il diario di un personaggio e che intercali le proprie considerazioni con le pagine del diario (che invece riportano direttamente la narrazione del personaggio); oppure possiamo ricorrere alle varie forme del romanzo epistolare.

Alle opportunità offerte dal moltiplicarsi dei narratori, si aggiungono quelle che ci vengono fornite dal moltiplicarsi dei punti di vista; possiamo cioè conservare un narratore esterno e onnisciente, che però si cala profondamente nel punto di vista dei vari personaggi fin quasi ad annullarsi in loro. Perché questo avvenga, è necessario utilizzare dei moduli stilistici che riducano l'impatto del narratore nel discorso. Infatti, se noi utilizziamo una formula tradizionale come il discorso diretto legato o il discorso indiretto legato, la voce di chi narra si sovrappone in modo fin troppo pesante alla voce dei personaggi. Riscriviamo un passaggio che abbiamo già visto, ma introduciamo ora (nelle parti sottolineate) la "legatura" del discorso.

Ippolito disse: «Muli, siete una razza maledetta e traditrice.»

Ancora una volta aveva dovuto smontare dalla sua cavalcatura, là dove la mulattiera si faceva sentiero e il sentiero si faceva scala di pietre. Imprecava contro la bastarda, ma era soprattutto per dimenticare la paura e i pensieri più foschi. Si chiedeva se era peste? Se sarebbe stata peste?<sup>17</sup>

Un discorso diretto (riportato tra virgolette) o indiretto si dice "legato" quando è introdotto dal narratore attraverso verbi come: dire, affermare, gridare, chiedere, pensare, ecc.. Ma proprio questo intervento attraverso il quale il narratore "lega" le parole dei personaggi alla diegesi viene percepito il più ingombrante, come qualcosa che distanzia il personaggio e il lettore. È per questo che le poetiche del Novecento hanno puntato molto sul discorso libero, cioè non legato. Rivediamo il passaggio precedente nella sua formulazione originale:

Muli: razza maledetta e traditrice.

Ancora una volta aveva dovuto smontare dalla sua cavalcatura, là dove la

<sup>17</sup> elaborazione su: Alessandro Perissinotto, *La canzone di Colombano*, Sellerio, Palermo 2000, p. 13.

mulattiera si faceva sentiero e il sentiero si faceva scala di pietre. Imprecava contro la bastarda, ma era soprattutto per dimenticare la paura e i pensieri più foschi.

Era peste? Sarebbe stata peste?<sup>18</sup>

La scomparsa della legatura e l'introduzione, al suo posto, del discorso indiretto libero conferiscono immediatezza, danno fluidità al passaggio tra le parti dietetiche e quelle che, seppure non virgolettate, riferiscono parole e pensieri del personaggio.

E il discorso libero ci porta direttamente al soliloquio. Con questo termine si intende una conversazione che un personaggio fa tra sé e sé, spesso immaginandosi però le mosse e le contromosse del dialogo con altre persone. In questi casi esso rappresenta una specie di prova generale del discorso che si deve fare a qualcuno. Questa tecnica narrativa è venuta assumendo un'importanza sempre maggiore nella letteratura moderna ed è diventata fondamentale per il romanzo psicologico. Il soliloquio consente infatti al lettore di conoscere in modo diretto i pensieri del personaggio, senza la necessità di continui interventi del narratore con frasi del tipo «Egli pensava che...» o «Le sue idee erano...».

Ecco come Joyce ci presenta in forma dialogica i pensieri di Mr. Bloom, i veri protagonisti del suo *Ulisse*:

...Mr Bloom camminò posatamente oltre Windmill lane. (...) Presso le case popolari di Brady un garzone di conceria indugiava, con la secchia dei cascami in braccio, fumando una cicca masticata. Una bambinetta coi segni di un eczema sulla fronte lo occhieggiava reggendo incurante il suo malconcio cerchione di botte. Dirgli che se fuma non crescerà. Ma fumi pure! La sua vita non è poi un letto di rose! Aspettare fuori dalle osterie per riportare papà a casa. Torna a casa da mamma, papà.<sup>19</sup>

Ed ancora l'*Ulisse* ci offre un esempio del modo più immediato di rappresentare i pensieri, che questa volta sono quelli di Molly Bloom:

...io dico che è come il primo venuto a parte il nome di re son tutti fatti allo stesso

<sup>18</sup> Alessandro Perissinotto, *La canzone di Colombano*, Sellerio, Palermo 2000, p. 13.

<sup>19</sup> James Joyce, *Ulisse*, Mondadori, Milano 1982, p. 97.

modo quello di un negro però mi piacerebbe provarlo bella fino a che età ah 45 c'era una storia buffa sul vecchio marito geloso di che si trattava e un coltello da ostriche lui andava no le faceva portare addosso un aggeggio di latta e il principe di Galles si aveva un coltello da ostriche non può essere una cosa del genere...<sup>20</sup>

Questo monologo interiore va avanti per una cinquantina di pagine, senza un segno di interpunzione, senza una sosta; è un flusso inarrestabile, un *flusso di coscienza*, dove i pensieri vengono disposti in rapida sequenza trascurando i legami sintattici tra le parole o le proposizioni. Nello *stream of consciousness* la figura del narratore è completamente sorpassata dall'interiorità del personaggio: il flusso di coscienza rappresenta una narrazione più interna persino di quella del narratore autodiegetico. Una sola avvertenza, nell'usare questo "attrezzo" si tenga presente, con la dovuta umiltà, che se cinquanta pagine senza virgole o punti escono dalla penna di Joyce si presentano in un certo modo, se escono da altre penne (compresa la mia) l'effetto può essere molto meno affascinante.

---

<sup>20</sup> James Joyce, *cit.* p. 1002.