© Copyright 1998 by La Nuova Italia Editrice, Scandicci (Firenze)
Prima edizione: ottobre 1998

Progetto grafico e copertina: Marco Capaccioli (C.D.&V.), Firenze
Redazione: Alessandro Parenti

Fotocomposizione: Lino 2, Città di Castello (Perugia)
Stampa: Cartoedit, Città di Castello (Perugia)

L'editore è a disposizione di tutti gli eventuali aventi diritto.

L'editore potrà concedere a pagamento l'autorizzazione a riprodurre una porzione non superiore a un decimo del presente volume.
Le richieste di riproduzione vanno inoltrate all'Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'ingegno (AIDRO), via delle Erbe, 2 - 20121 Milano, tel. e fax 02/809506

Teorie del punto di vista. — (Biblioteca di cultura ; 241. Teoria e analisi dei testi letterari ; 7) — ISBN 88-221-3046-4
I. Meneghelli, Donata
1. Narrativa - Teorie - Temi particolari : Punto di vista
808.3

LA NUOVA ITALIA

TEORIE DEL PUNTO DI VISTA

A CURA DI DONATA MENEGHELLI

Wolfgang Kayser

CHI RACCONTA IL ROMANZO[1]?

Venticinque anni dopo la pubblicazione di *Enrico il Verde*, Gottfried Keller si accinse a riscrivere il suo romanzo; si accordò con l'editore per recuperare le giacenze di magazzino della prima versione e le usò per riscaldare la sua camera, giacché considerava quella sua opera giovanile un lavoro mancato. Possa seccarsi la mano che le riporta alla luce, disse. Malgrado questo anatema, non era pronto nemmeno a dare la sua benedizione alla nuova stesura. Sfogliando le sue lettere della primavera 1881, periodo a cui risalgono le prime recensioni, ci si imbatte a più riprese in profondi dubbi circa il proprio lavoro. È così che, senza falsa modestia, egli respinge una lode evocando «le debolezze formali e intrinseche alla mia produzione», debolezze che «sento appieno»[2]. Altrove Keller parla dell'esistenza, addirittura della prova, di un difetto di fondo e formula il problema che tanto lo inquieta:

---

[1] [*Wer erzählt den Roman?*, in *Die Vortragreise. Studien zur Literatur*, Bern, Francke, 1958, pp. 82-101].

[2] «die formalen und inneren Schwächen meiner Hervorbringung [...] genügsam fühle» (*Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher*, a cura di

Attribuire al mio libro un posto d'onore, come lei fa, è impossibile, non foss'altro perché la forma autobiografica è troppo impoetica ed esclude la purezza e l'oggettività sovrane del vero linguaggio poetico; ora, il fatto che quella forma [...] si sia imposta, dimostra appunto l'esistenza di un difetto di fondo[3].

Si tratta dunque di un problema di forma. Ricordiamoci che la prima versione cominciava, come narrazione in terza persona, nella «oggettività del vero linguaggio poetico»[4]. Con l'arrivo a Monaco, il narratore dava a Enrico il Verde – e quindi anche a noi, i suoi lettori – l'occasione di leggere la storia della sua giovinezza, storia che egli stesso aveva buttato giù. Quella storia, naturalmente, doveva ancora essere scritta, e avrebbe finito con l'occupare due libri e mezzo (su un totale di quattro) prima che l'autore riprendesse la parola. In questo dualismo del narratore, e dunque della prospettiva – prospettiva ampia, da un lato, che presuppone una visione globale, onnisciente e oggettiva, prospettiva ristretta, dall'altro, sempre soggettiva e limitata alle esperienze e alle avventure di un singolo individuo – Keller vedeva un'evidente mancanza di unità. Nella seconda versione del testo eliminò questo difetto trasponendo il racconto in prima persona. Ma a quel punto cominciò a dubitare della propria scelta e a chiedersi se, sacrificando la sovranità della narrazione come esigeva il racconto in prima persona, non avesse sacrificato anche la «sovranità diretta» del poeta e dunque la vera poesia. All'epoca Keller aspettava di ricevere chiarimenti di fondo da esperti, amatori e critici letterari. E infatti questi espressero i propri giudizi e confrontarono le due versioni. Ma conoscevano solo due metodi, il metodo biografico che riconduce l'opera letteraria alle esperienze e opinioni dell'autore, e il metodo filologico che registra i mutamenti del contenuto letterario e li giudica: né l'uno né l'altro permettevano loro di intravedere i problemi che Keller riteneva decisivi.

E. Ermatingen, Stuttgart - Berlin, Cotta, 1919, vol. III, p. 339; lettera a Hermann Fischer del 10 aprile 1881).

[3] «Der hohe Rang, welchen Sie meinem Buche anweisen, ist schon darum unmöglich, weil die autobiographische Form zu unpoetisch ist und die souveräne Reinheit und Objektivität der wahren Dichtersprache ausschließt; daß aber jene Form [...] die Oberhand gewonnen hat, ist eben Beweis vom Vorhandensein eines Grundmangels» (ivi, p. 335; lettera a Paul Nerrlich del 28 febbraio 1881).

[4] «Objektivität der wahren Dichtersprache».

La rabbia di Keller traspare più forte che mai in una lettera a Storm datata 11 aprile 1881. Vi si legge che Brahm, un allievo di Scherer, aveva «usato il metodo filologico in maniera ancora più insensata [...] trascurando completamente la questione principale, quella della forma: biografica o no?»[5]. Ed ecco Keller riproporre il problema in tutta la sua ampiezza:

> Questa questione riguarda infatti anche le altre forme epiche non canoniche: la forma epistolare, il diario e la commistione di entrambe, dove chi parla non è il poeta o il narratore oggettivo, ma tutti i suoi personaggi, e ciò grazie a penna e inchiostro. Ecco il punto su cui deve intervenire la critica [...]. Questa analisi non è un lavoro di critica testuale, ma una questione di estetica pura[6].

Keller avvertì che la critica degli esperti aveva fallito completamente. Non fu il solo a respingere come inadeguati i metodi della critica letteraria che si stava costituendo come scienza. Un anno prima, quasi lo stesso giorno, il 10 aprile 1880, Fontane aveva scritto queste righe in cui traspare il dolore dovuto al riaprirsi di vecchie ferite, frutto di esperienze personali:

> Il giudizio di un profano sensibile è sempre prezioso, il giudizio di un esperto di estetica è generalmente privo di valore. Questi falliscono sempre il bersaglio, ignorano ciò che è veramente importante. In letteratura [...] si ripropone lo stesso problema [...]. Ogniqualvolta il punto è l'organizzazione dell'opera, i filosofi dicono sciocchezze. Manca loro completamente un organo per sentire l'essenziale[7].

---

[5] «die philologische Methode noch verkehrter angewendet, [...] während er die Hauptfrage der Form: Biographie oder nicht? gar nicht berührte» (ivi, p. 342).

[6] «Diese Frage umfaßt nämlich auch die andern nicht stilgerechten epischen Formen; Briefform, Tagebuchform und die Vermischung derselben, in welchen nicht der objektive Dichter und Erzähler spricht, sondern dessen Figurenkram, und zwar mittels Tinte und Feder. Hier ist der Punkt, wo die Kritik einzuspringen hat [...]. Diese Untersuchung ist aber nicht eine textkritiche, sondern eine rein ästhetische Sache und Arbeit» (*ibid.*).

[7] «Das Urteil eines feinfühligen Laien ist immer wertvoll, das Urteil eines geschulten Ästhetikers meist absolut wertlos. Sie schießen immer vorbei, sie wissen nicht, worauf es eigentlich ankommt. In der Dichtkunst [...] ist es gerade ebenso [...]. Überall da, wo es auf das Gestalten ankommt, reden die Philosophen Unsinn. Es fehlt ihnen ganz das Organ für das, was die Hauptsache ist» (Th. Fontane, *Gesammelte Werke. Jubiläumsausgabe*, Berlin, Fischer, 1920, vol. IV, p. 486; lettera a Emilie Fontane).

Non è nostra intenzione dimostrare in questa sede, con il ritardo tradizionale della nostra professione, la qualità poetica di *Enrico il Verde*. La questione è decisa da tempo. Thomas Mann parla delle *Affinità elettive* di Goethe, di *Enrico il Verde* di Keller e di *Effi Briest* di Fontane definendoli i romanzi tedeschi dell'Ottocento che appartengono alla letteratura universale ed enunciando così un giudizio comunemente condiviso. Né intendiamo restringere la nostra analisi al problema di Keller, stabilire cioè se la narrazione in prima persona, con la sua prospettiva ristretta e soggettiva, costituisca tutto sommato una forma impoetica. La risposta a questo interrogativo scaturirà, per così dire, da sé, se ampliamo il nostro orizzonte e ci interroghiamo sul narratore nel romanzo.

Speriamo così di contribuire a una migliore conoscenza del romanzo, forma che è stata finora analizzata in maniera insufficiente, e al tempo stesso ci imbattiamo in un problema di attualità scottante, giacché ogni lettore di romanzi novecenteschi non può fare a meno di notare la strana natura del narratore e della narrazione.

Già venticinque anni fa uno storico del romanzo inglese osservava: «In una panoramica del romanzo inglese da Henry Fielding a Madox Ford la cosa che colpisce più di ogni altra è la scomparsa dell'autore»[8]. È come se la scala di valori fosse stata invertita, come se i romanzieri moderni – e tra questi v'è chi lo ha affermato esplicitamente – considerassero il narratore oggettivo una convenzione superata, sbagliata e impoetica, mentre il cambio di prospettiva, la narrazione in prima persona o da un punto di vista personale, fosse la soluzione giusta e poetica. La svolta si è annunciata, come oggi sappiamo, fin dall'Ottocento, quando Henry James raccomandò di variare i punti di vista. Lo storico del romanzo tedesco aggiungerà che già i romantici, primo tra tutti Brentano, avevano sperimentato a più riprese gli effetti del mutamento di ottica. L'unità della prospettiva olimpica, cui neppure in passato tutti i romanzi aspiravano, può considerarsi oggi quasi completamente abbandonata. È uno strano modo di narrare quello che troviamo in Joyce o Proust o Knut Hamsun. È singolare il di-

[8] J.W. Beach, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, New York, Appleton - Century - Crofts, 1932 [trad. it. *Tecnica del romanzo novecentesco*, Milano, Bompiani, 1948].

letto con cui Thomas Mann, nelle sue ultime opere, mette in scena dei narratori particolari: Serenus Zeitblom nel *Doctor Faustus*, il monaco del paese degli Alemanni nell'*Eletto* o il vecchio Krull intento a narrare le avventure della sua giovinezza. È uno strano modo di narrare anche quello che troviamo nella *Peste* o nella *Caduta* di Camus. E se nella prima parte di *Stiller* di Max Frisch è l'eroe stesso che parla (nella seconda sarà uno dei suoi amici), egli però ci sfugge un capitolo sì e uno no, quando riferisce i racconti di altri personaggi: in tal caso non racconta né dalla prospettiva di colui che ascolta né da quella di colui che parla, trasformandosi invece in un osservatore anonimo difficilmente afferrabile.

Da qualche tempo la critica letteraria, con il suo tradizionale ritardo, si è interessata da vicino a questo fenomeno. In un eccesso di gioia, dovuto alla novità del campo di studi, recentemente alcuni hanno addirittura costituito una tipologia del romanzo basata sui diversi tipi di narrazione. Ne sono risultati, come in ogni tipologia che si rispetti, tre tipi fondamentali[9].

Si tratta di tentativi del tutto nuovi, tesi almeno ad ampliare la nostra concezione della forma romanzo. Certo alcuni esitano ad accordare tanta importanza a ciò che in apparenza è una questione di forma; tuttavia si tratta anche di altro. Già una quarantina d'anni fa Virginia Woolf spiegava la scomparsa del narratore oggettivo e olimpico evocando l'oscurità impenetrabile della vita che, a suo avviso, non permetterebbe l'osservazione serena e completa, né l'onniscienza; compito del romanziere sarebbe allora riprodurre fedelmente la vita nella sua inconoscibilità e frammentarietà.

La riflessione sulla narrazione e sul narratore ci porta a problemi che non cessano di essere attuali. Abbiamo detto che essi ampliano la nostra concezione della forma romanzo e, prima di svilupparli ulteriormente, vorremmo gettare uno sguardo all'indietro. Come si è cercato finora di definire e interpretare la forma romanzo?

La prima autorevole poetica del romanzo risale al vescovo francese Huet, che nel 1670 scriveva: «sono chiamati ro-

[9] F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien - Stuttgart, Braunmüller, 1955. Vd. anche N. Friedman, *Point of view in fiction*, «Publications of the Modern Language Association», LXX, 1955.

manzi le *storie finte d'avventure amorose*»[10]. Dopo di lui, e ricalcando le sue orme, vale a dire basandosi sul contenuto, molti hanno cercato di dare una definizione del romanzo: romanzo d'amore, romanzo familiare, romanzo sociale [*Gesellschaftsroman*], romanzo d'artista [*Künstlerroman*], racconto di viaggio [*Reiseroman*], romanzo regionalista [*Heimatsroman*], romanzo storico e così via, tutte categorie correnti e pressoché indispensabili; e tuttavia esse non colgono che la superficie e non costituiscono una vera tipologia, non foss'altro perché i loro centri non si escludono vicendevolmente. Perché un romanzo d'artista non dovrebbe essere al tempo stesso un romanzo regionalista e storico e contenere per di più, in maniera del tutto accessoria, una storia d'amore? Dobbiamo dunque rinunciare a ricavare dal contenuto qualcosa di più che una classificazione esteriore. Nondimeno è legittimo sostenere che il romanzo, nel suo insieme, possiede una materia conforme alla sua natura, materia che lo distingue per esempio dal poema epico. Il romanzo comprende tutto ciò che nell'uomo è di natura individuale e personale. L'uomo considerato come individuo: ecco qual è la materia narrativa propria del romanzo.

Non discuteremo, in questa sede, le opinioni di coloro che istituiscono rapporti massicci tra questa forma d'arte e lo spirito delle diverse culture. Leggiamo, ad esempio, che la fioritura del romanzo è sintomo di un'epoca di declino e di decadenza, oppure che oggi il romanzo non ha più alcun diritto di esistere. Erich Kahler sostiene che «il genere epico sarà costretto a rinunciare a quella storia inventata e individuale che è il romanzo», e giustifica in questi termini la sua profezia:

> Da quando il mondo ha conosciuto un'industrializzazione e una tecnicizzazione di vasta portata, il fenomeno decisivo non è più l'evento individuale ma l'evento collettivo e tecnico. E ciò che avviene tra individui umani è diventato puramente privato, vale a dire che non può più rappresentare e simboleggiare nell'arte l'evento essenziale nel tempo[11].

[10] «Les romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses» (P.-D. Huet, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, Paris, Nizet, 1971, pp. 46 s. (trad. it. *Trattato sull'origine dei romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 3).

[11] «Die Epik ist dazu gedrängt, den Roman, die erfundene individuelle Geschichte aufzugeben [...]. Seitdem die Industrialisierung und

Rinunciamo a discutere questa posizione, perché ciò ci indurrebbe a formulare una diagnosi sul presente, e limitiamoci a sottolineare la considerevole ostilità verso il carattere immaginario o di finzione del romanzo che da essa traspare. Presupposto di questa estetica, che probabilmente anche Virginia Woolf aveva in mente, è che il romanziere non si deve allontanare dalla vita, ma ricopiarla fedelmente; su questo punto il narratore, una volta che avremo fatto la sua conoscenza, avrà anch'egli da dire la sua.

Restiamo ancorati allo sguardo retrospettivo, soddisfatti di ciò che abbiamo ricavato dall'analisi della tematica propria al romanzo, di aver capito, cioè, la ragione della sua improvvisa ascesa nel Settecento a genere dominante. Il Settecento, che scopre pienamente il potere che il romanzo ha di rappresentare la vita individuale, scopre al tempo stesso, nella vita individuale, l'ordine provvidenziale dell'essere. Il successo del *Werther* si regge, a quanto pare, sulla natura della forma romanzesca, natura che può essere definita a partire dal contenuto di questa forma, che qui si rivela, per così dire, nel più splendido dei modi. Il lettore delle lettere partecipa in maniera diretta alla vita interiore di Werther.

È sempre bene rileggere anche le opere più conosciute. All'inizio del *Werther* non ci imbattiamo nel personaggio, ma sentiamo parlare in un prologo una terza persona: «Quanto sono riuscito a ritrovare sulla storia del povero Werther, l'ho raccolto con cura»[12]. Qualcuno si frappone dunque tra noi e il personaggio, un terzo che ha raccolto le lettere e le annotazioni del diario e ce le propone, perché sa che formano un tutto e una storia. In questo modo, fin dalla prima riga, le lettere di

Technisierung der Welt in großem Maße eingesetzt hat, ist das entscheidende Geschehen der Welt nicht mehr ein individuelles, sondern kollektives und technisches Geschehen. Und was zwischen den menschlichen Individuen sich begibt, ist rein privat geworden, das heißt, es kann als solches nicht mehr repräsentativ und daher auch in der Kunst nicht mehr symbolisch sein für das wesentliche Geschehen in der Zeit» (E. Kahler *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, «Die Neue Rundschau», LXIV, 1953, pp. 1-44).

[12] «Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt» (J.W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, in *Werke*, Hamburg, Christian Wegner, 1960[4], vol. IV [trad. it. Milano, Feltrinelli, 1993]).

Werther vengono a trovarsi in una prospettiva ben definita. Così facendo si afferma altresì che il romanzo è caratterizzato non solo dalla sua materia, ma anche da un tratto peculiare, dal fatto di avere una forma, vale a dire un inizio, una parte centrale e una fine. Non è necessario chiedersi a quale forma alluda il termine «storia», termine frequentissimo nei titoli dei romanzi settecenteschi, né se esso designi sempre la stessa forma. Wieland ad esempio scrive una *Geschichte des Agathon* [*Storia di Agatone*] poi un *Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte* [*I cittadini di Abdera. Storia credibilissima*], e sappiamo che già *Don Sylvio* era una «storia». Se volgiamo lo sguardo all'Inghilterra, ritroviamo lo stesso termine: *Storia delle avventure di Joseph Andrews* di Fielding, e ancora *Tom Jones. Storia di un trovatello.* Se il romanzo è stato considerato a lungo l'arte più informe, da qualche tempo alcuni studiosi inglesi e tedeschi sono impegnati a svelarne i misteri formali, e non mancano neppure i tentativi di costituire, su questa base, una tipologia. Romanzo di formazione [*Bildungsroman*], romanzo di personaggi [*Figurenroman*], romanzo d'azione o di eventi [*Handlungs- oder Ereignisroman*], romanzo spaziale [*Raumroman*]: tutte categorie che mirano a cogliere delle strutture o almeno livelli strutturali tipici.

Chi si rivolge a noi nel prologo del *Werther* è qualcuno che ha intravisto il carattere di storia dell'insieme. Ma egli indica anche un altro elemento della forma romanzo, lo crea dinanzi ai nostri occhi, e si tratta del lettore. A prima vista questa constatazione ha qualcosa di sorprendente. Lettori del romanzo infatti siamo noi, con la nostra identità accertata dallo stato civile. Come è possibile che noi, lettori disparati e diversissimi l'uno dall'altro, siamo elementi della forma romanzesca? Proseguiamo la citazione dal prologo del *Werther*:

> [...] l'ho raccolto con cura e qui ve lo presento, e so che me ne sarete grati. Al suo spirito, al suo carattere, non potrete negare ammirazione e amore, né al suo destino le vostre lacrime. E tu anima buona, che soffri esattamente lo stesso tormento, attingi conforto dal suo dolore, e lascia che questo piccolo libro ti sia amico[13].

[13] «habe ich mit Fleiß gesammelt und leg es euch hier vor, und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen. Und du, gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund sein» (*ibid.* [trad. it. cit., *ibid.*]).

Queste parole sono rivolte al lettore. Ma chi è il lettore? Fin da ora è chiaro che non siamo noi in quanto individui diversi e dotati di uno stato civile, giacché in quanto tali sappiamo che Werther e Tom Jones e Don Chisciotte non sono esistiti realmente, ma sono finzioni create dall'autore. Il lettore deve annullare quella frontiera. Per lui Werther ha uno spirito, un carattere e un destino, quindi una vita e una morte. Il lettore è una creatura fittizia, un ruolo nel quale possiamo calarci per poi osservare noi stessi. L'inizio di questa metamorfosi è generalmente caratterizzato dall'inconsapevolezza che ha inizio quando, nel sottotitolo di un libro, leggiamo la parola «romanzo», o forse fin dal momento in cui ci facciamo stregare dalla rilegatura: i romanzi non hanno lo stesso formato né lo stesso aspetto delle opere scientifiche o di propaganda.

Il prologo del *Werther* definisce chiaramente l'atteggiamento che il lettore deve assumere. Esso si rivolge a un'anima, e addirittura a un'anima individuale. Abbiamo qui a che fare con un importante elemento di sociologia della letteratura. I romanzi medievali, e anche quelli cinquecenteschi, ambiscono a essere letti dinanzi a un uditorio omogeneo, come dimostrano le loro prefazioni. Il *Werther*, il nuovo romanzo settecentesco, esige il lettore individuale. Ma non tutte le anime individuali sanno essere lettori del *Werther*. L'anima deve soffrire esattamente lo stesso tormento, deve leggere nell'ardore di quel cuore sensibile, deve essere (o risvegliare in sé) una di quelle anime che Goethe, altrove[14], chiama anima sensibile [*fühlbare Seele*] e cuore degno [*gewürdigtes Herz*]. Il libro non è stato scritto per chi non sa leggere in questo modo. Quanto ai veri lettori, il narratore si rivolgerà direttamente a loro più tardi, includendoli nella cerchia familiare, quando riprenderà la parola per dire «il nostro amico». Ogni volta che un simile intermediario prende la parola, possiamo e dobbiamo aspettarci che egli si rivolga a noi, cioè al lettore da lui creato, il quale partecipa all'universo poetico. Ed è ciò che determina il suo tono.

[14] *Zwo wichtige bisher unerörterte Biblische Fragen*, in *Der junge Goethe*, a cura di M. Morris, 6 voll., Leipzig, Insel Verlag, 1909-1912, vol. III, p. 129.

Nelle sue analisi stilistiche, la critica letteraria finora non ha forse prestato sufficiente attenzione al rapporto che lega il narratore al suo lettore, né al ruolo di volta in volta prefigurato per il lettore. Uno dei critici letterari più penetranti, poeta a sua volta, ha sottolineato questo fenomeno fin dai primi anni del Novecento. Si tratta di Hugo von Hoffmannsthal, che nel suo saggio *Schöne Sprache* scrive:

> La distanza che l'autore sa prendere rispetto al suo tema, rispetto al mondo e, in particolare, rispetto al suo lettore, il contatto costante con questo ascoltatore [...] tutte queste espressioni suggeriscono un rapporto delicato a due, e sono in certo qual modo la perifrasi di quell'elemento luminoso di comunanza spirituale che conferisce all'espressione in prosa il suo carattere celeste [...]. Tutte evocano infine il contatto con un ascoltatore ideale. Questo ascoltatore è, per così dire, il rappresentante dell'umanità, e riuscire a crearlo insieme al testo, e a mantenere vivo il sentimento della sua presenza, è forse il risultato più sottile e più forte cui può pervenire la forza creatrice del prosatore[15].

Hoffmannsthal parla della prosa in generale, ma non è difficile intuire che l'arte della narrazione, e dunque il romanzo, fa uno sforzo particolare per costruire il ruolo del lettore, così come non è difficile immaginare che in questo modo ottiene effetti particolari. Un esempio servirà a illustrare le possibilità intrinseche al rapporto tra lettore e intermediario incaricato della narrazione nel romanzo. All'inizio del *Mondo nuovo* di Huxley si parla di un edificio grigio e freddo. Ne percorriamo i corridoi con angoscia crescente e ci imbattiamo infine nel direttore.

---

[15] «Die Distanz, welche der Autor zu seinem Thema, die welche er zur Welt, und die besondere, welche er zu seinem Leser zu nehmen weiß, die Beständigkeit des Kontaktes mit diesem Zuhörer [...], das sind lauter Ausdrücke, die auf ein zartes geselliges Verhältnis zu zweien hindeuten, und sie umschreiben einigermaßen jenes geistig-gesellige leuchtende Element, das der prosaischen Äußerung ihren Astralleib gibt [...]. Auf Kontakt mit einem idealen Zuhörer lauft es bei ihnen allen hinaus. Dieser Zuhörer ist so zu sprechen der Vertreter der Menschheit, und ihn mitzuschaffen und das Gefühl seiner Gegenwart lebendig zu erhalten, ist vielleicht das Feinste und Stärkste, was die schöpferische Kraft des Prosaikers zu leisten hat» (H. von Hoffmannsthal, *Gesammelte Werke. Prosa*, Frankfurt a.M., Fischer, 1955, vol. IV, p. 53).

> Egli aveva il mento lungo, i denti forti e alquanto sporgenti, coperti a malapena, quando non parlava, dalle labbra piene e floridamente curve. Vecchio, giovane? Trent'anni? Cinquanta? Cinquantacinque? Era difficile dirlo. In ogni modo era una domanda che non si poneva; in quest'anno di stabilità, D.F. 632, non veniva in mente a nessuno di formularla[16].

Ma chi è che di punto in bianco, interrompendo la descrizione, si pone il problema dell'età? Il narratore, evidentemente. Perché lo fa? Perché ha letto questa domanda sulle nostre labbra, quelle di noi lettori, perché sa che, quando ci viene presentato un personaggio, desideriamo conoscerne l'età. Perché sa che questa informazione fa parte della nostra concezione dell'umanità e ci consente di orientarci meglio nel mondo. Non ci dà una risposta definitiva. Ma, mostrando di conoscerci e di conoscere il nostro modo di pensare, promette di tenerne conto e conquista la nostra fiducia. Per quanto freddo, senza anima e angosciante sia questo mondo dell'anno 632 dopo Ford, noi gli daremo ascolto. Perché avremo come narratore un uomo che sa ancora ciò che significano le parole calore, anima e natura umana.

Queste considerazioni sul lettore, inteso come principio costitutivo dello stile romanzesco, ci hanno condotto al centro del nostro argomento. Lettore e narratore sono infatti entrambi elementi dell'universo poetico, e tra i due sussiste una correlazione indissolubile. Sono le due estremità di una corda, e ora che stiamo per affrontare il problema del narratore, bisogna evitare di allentare la presa sul lettore.

In tutte le opere narrative c'è un narratore: nell'epopea come nella fiaba, nella novella come nell'aneddoto. Tutti i padri e tutte le madri sanno che devono trasformarsi quando raccontano una fiaba ai loro figli. Devono abbandonare l'atteggiamento razionalista dell'adulto e trasformarsi in esseri per i quali l'universo poetico e le sue meraviglie sono realtà. Il narratore ci crede, anche quando racconta una fiaba piena di

---

[16] «He had a long chin and big, rather prominent teeth, just covered, when he was not talking, by his full, floridly curved lips. Old, young? Thirty? fifty? fifty-five? It was hard to say. And anyhow the question didn't arise; in this year of stability, A.F. 632, it didn't occur to you to ask it» (A. Huxley, *Brave New World*, London, Penguin, 1958 [trad. it. Milano, Mondadori, 1991, p. 22]).

menzogne: non potrebbe mentire se non ci credesse. L'autore non può mentire; può, al massimo, scrivere bene o male. Il padre o la madre che raccontano a loro volta una storia subiscono la stessa metamorfosi che l'autore ha dovuto operare su di sé quando ha cominciato il suo racconto. Questo significa che nell'arte della narrazione il narratore non è mai l'autore, noto o ancora sconosciuto, ma un ruolo inventato e assunto dall'autore. Per lui Werther, Don Chisciotte e Madame Bovary esistono; il narratore è in sintonia con l'universo poetico. Ora, nell'epopea, nella fiaba, nella novella l'atteggiamento del narratore obbedisce a regole assai precise. Sembra invece che una caratteristica del romanzo moderno che nasce nel Settecento sia quella di consentire possibilità molteplici: qui un narratore ingenuo, là un narratore spiritoso, qui uno che si lascia commuovere o prendere dal racconto, là uno che mostra ironia, oppure una freddezza da uomo di mondo. Tra tutti i tratti caratteristici del romanzo, il diverso modo di narrare è forse il più importante; e se abbiamo cercato di spiegare l'ascesa del romanzo nel Settecento con la sua materia – la vita interiore dell'eroe – ora è giunto il momento di completare questa considerazione. Il successo del romanzo era dovuto anche al fatto di essere il racconto di un narratore individuale e personale. Goethe dà una definizione sintetica e precisa della natura del romanzo: «il romanzo è un'epopea soggettiva in cui l'autore chiede il permesso di trattare l'universo a suo modo; la sola domanda che si pone è se egli abbia un suo modo; il resto verrà da sé». Per Goethe il modo personale di narrare è l'unico vero tratto caratteristico del romanzo: il resto verrà da sé...

Abbiamo così ottenuto un risultato negativo: il narratore del romanzo non è l'autore. E sembra che abbiamo ottenuto anche un risultato positivo: il narratore è un personaggio fittizio in cui l'autore si è trasformato. Lo stesso linguaggio sembra confermare questo risultato. Il termine «narratore» è infatti, come insegna la linguistica, un *nomen agentis*; il suffisso *-tore* che si ritrova in termini come *disegnatore*, *giocatore*, *lottatore*, e così via, indica che ci troviamo di fronte a un soggetto la cui attività risiede nel disegnare, nel giocare, nel lottare o anche nel narrare. Ed è quanto conferma anche l'esperienza quotidiana: quando ascoltiamo un conoscente che è ritornato da un viaggio e ce lo racconta, ci troviamo manifestamente di fronte a una sorta di narratore romanzesco. All'inizio di una poetica moderna dell'arte della narrazione si legge:

> Chiamiamo racconto, già nella vita di tutti i giorni, la comunicazione coerente di fatti passati, quando [...] almeno incidentalmente, essa ha un effetto estetico [...]. Tra queste forme elementari e le «forme originarie» dell'arte non c'è che un passo[17].

Noi, al contrario, siamo convinti che i passi siano infiniti, o piuttosto che nessuno permetta di passare da un ambito all'altro: occorre un salto. Il paragone con i racconti di viaggiatori è falso. Basta gettare uno sguardo alla storia del romanzo perché affiorino i primi dubbi. Il narratore che si manifesta in forma così personale nel Settecento in seguito scompare quasi completamente. In *Madame Bovary*, a partire dal secondo capitolo, non si avverte più un narratore personale. Quello che parla è, per così dire, un narratore spersonalizzato. Ciò non significa affatto che sentiamo solo le parole dei personaggi, che pensiamo soltanto ciò che essi pensano, che proviamo solo le loro impressioni. Esiste infatti un intermediario che ci dice ciò che Emma Bovary fa, ciò che pensa o ciò che prova, e anche ciò che non pensa o che non prova. Ma non riusciamo più ad afferrare un personaggio narratore, e cominciamo a chiederci se dietro il narratore personale dei romanzi di Wieland o di Fielding non si celi forse qualcosa di più di quanto avessimo inizialmente supposto.

Sembra che la nostra analogia possa essere applicata senza restrizioni al cosiddetto romanzo in prima persona. Quando il vecchio Simplicissimus o il più maturo Felix Krull narrano la loro vita, esiste, in tutta evidenza, una chiara analogia con il padre o il nonno che racconta ai nipoti la sua giovinezza. Osserviamo, nondimeno, alcuni curiosi dettagli. Quando un nonno è intento a raccontare, lo vediamo seduto nella sua poltrona, lo sappiamo presente, mentre la sua giovinezza risale a un passato lontano. In Simplicissimus percepiamo la giovinezza raccontata quasi come se fosse presente: una sorte di presente intento a costruirsi e a progredire, mentre la situazione del narratore resta nell'ombra. Ci sembra quasi inopportuno chiedere quanti anni egli abbia ora, che professione eserciti e

[17] «Unter Erzählung verstehen wir schon im gewöhnlichen Leben eine zusammenhängende Mitteilung von vergangenen Tatsachen, die [...] wenigstens nebenher ästhetisch wirken kann [...]. Der Weg von diesen Vorformen zu den künstlerischen "Urformen" ist nicht weit» (R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, Niemeyer, 1942², p. 11).

come stiano i membri della sua famiglia. Ci auguriamo addirittura che egli resti in un certo senso nell'ombra per parlarci, e non siamo sorpresi della sua capacità di farci toccare con mano i fatti che racconta. Quando il giovane Simplex sente il profumo di un arrosto, Simplicius, il narratore, ha quasi l'acquolina in bocca. Può, nello stesso istante, prendere una certa distanza per rammaricarsi della caducità delle cose terrene, ma ritrovarsi, subito dopo, al centro del racconto e osservare i dettagli più insignificanti come se li avesse sotto gli occhi. Mnemosine è la madre delle Muse, sarebbe tuttavia strano voler spiegare con la psicologia il potere di attualizzazione conferito al narratore, individuando in esso l'espressione di una memoria particolarmente buona.

Certo Felix Krull, per garantire al lettore di aver riportato fedelmente la sua conversazione con il professor Cuculo, dice esplicitamente che egli è in grado di riprodurre «alla lettera» le parole scambiate, dal momento che l'argomento di quella conversazione aveva per lui un'importanza particolare. Tuttavia, quello che qui viene condotto, non è forse un gioco con la situazione di un narratore reale? Possiamo forse dubitare dell'esattezza degli altri dialoghi, o di una sola delle parole così precise della scena del capitano medico, per vedere in essa la ricostruzione approssimativa di un passato lontano? No, ogni parola esige di essere letta come se fosse una riproduzione fedele di ciò che è stato detto. Il narratore non narra grazie al dono di una buona memoria, ma vede il passato come presente grazie a una facoltà più che umana.

Sappiamo che Thomas Mann tesse stretti legami tra il Krull narratore e il Krull oggetto del racconto, ed è proprio nella qualità e nel disegno di questa tela, più o meno fitta, più o meno tesa, che risiedono le differenze stilistiche tra i diversi romanzi in prima persona; ma, anche a questo proposito, non pensiamo in termini di evoluzione rigorosamente individuale, non fondiamo in una medesima unità il giovane personaggio e il vecchio Felix Krull. Quando, all'inizio del racconto, avvertiamo che egli si serve di costruzioni e immagini goethiane parodiando, per così dire, il tono di *Poesia e verità*, fraintenderemmo il senso se pensassimo che Felix Krull un giorno ha letto Goethe e che forse ne parlerà.

E che dire del narratore che appare in quel grande romanzo ottocentesco, quel *Moby Dick* di Melville, cui solo da qualche decennio è stato riconosciuto un posto nella letteratura universale? La prima frase dice: «Chiamatemi Ismaele». Una strana incertezza ci assale. Il narratore non sarebbe dunque quell'Ismaele di cui egli racconta la vita? I dubbi del lettore attento non cessano di crescere. Ismaele, l'eroe del racconto, è infatti un semplice marinaio, un uomo primitivo. Quanto al narratore, è un uomo molto colto, che si intende di storia e di scienze naturali. Ha letto Rabelais, Locke, Kant e cita brani dei colloqui di Goethe con Eckermann. E poi, racconta molto più di quanto non abbia vissuto in prima persona. Non occorre neppure attendere la catastrofe finale, già molto tempo prima lo vediamo riferire conversazioni segrete di cui non può essere mai stato a conoscenza. Poi, eccolo fondersi di nuovo all'equipaggio della nave e non saperne di più di quanto gli altri membri sappiano in quel momento, come se non fosse più colui al quale è dato di vedere il passato. Quindi ricomincia a riferire monologhi interiori e pensieri del capitano Achab, che quest'ultimo non ha mai confidato a nessuno. Sarebbe del tutto sbagliato vedere in questo cambio di prospettiva un errore tecnico, e spiegarlo, come alcuni hanno cercato di fare, con i diversi e successivi di piani di lavoro. Melville ha pubblicato la sua opera in questa forma, e ne aveva tutto il diritto. In questo romanzo, come altrove, il narratore in prima persona non è affatto il prolungamento letterario del personaggio narrato. È qualcosa di più; il suo personaggio, quello dell'eroe invecchiato, non è altro che un ruolo tangibile che nasconde una realtà altra.

A questo punto possiamo placare i dubbi di Gottfried Keller. Il romanzo in prima persona, il romanzo-diario o quello epistolare non sono forme meno poetiche di altre. Il narratore non è prigioniero della prospettiva ristretta di un personaggio, non ha rinunciato alla sovranità diretta del poeta. La metamorfosi è solo un gioco e, per quanto forte sia la passione con cui ad esso ci si voti, vi si ritrova sempre, da un punto di vista superiore, il segno del suo carattere provvisorio. Sarebbe facile mostrare la differenza di natura, la differenza di natura propriamente irriducibile (e molto più profonda che in Krull) tra Enrico il Verde narratore e l'eroe di cui egli racconta la vita. L'uno è un eterno dilettante, che si crede capace di tutto e che in realtà non sa fare niente perché non riesce a trovare il proprio posto tra le linee di forza dei diversi sistemi; l'altro è un essere che sa, che vede, che organizza, un essere che, perfino nella descrizione di un paesaggio, ci svela il sistema dure-

vole dell'universo, di quell'universo che è il suo e che egli narra, e di cui il suo eroe percepisce solo un cangiante riflesso superficiale.

Anziché fornirci risposte sicure, l'indagine sul narratore nel romanzo in prima persona ha aumentato le nostre incertezze. Il narratore figurato (così come appare) si è rivelato una maschera. Ma chi porta questa maschera? Di certo non può essere altri che quel Proteo il cui potere di metamorfosi si è manifestato nella storia del romanzo. La differenza tra narrazione in prima persona e narrazione in terza persona svanisce. Possiamo dunque sperare in una risposta definitiva, prendere un ultimo slancio e interrogare il narratore di romanzi in terza persona.

Abbiamo visto che il romanzo settecentesco assegna al narratore personale un ruolo vario e ben definito. Ma nemmeno nei romanzi settecenteschi egli è una persona come noi, qualcuno che può essere misurato col nostro metro. La sorprendente facilità con cui il narratore in prima persona si muove tra il suo punto di vista – impreciso – di narratore e l'universo narrato, come se fosse a proprio agio in tutti e due gli ordini[18], caratterizza anche il narratore in terza persona, e solitamente in maniera ancora più evidente. Capita che gli eventi lo appassionino a tal punto che egli abbandoni la distanza temporale e si metta a parlare usando il cosiddetto «presente storico», vale a dire ponendosi nel presente dell'evento. La funzione che svolge il presente storico, e che consiste nell'accentuare il fenomeno di attualizzazione temporale, mostra che il passato usato altrove conserva la sua funzione preteritale. Ciò rappresenta, ai nostri occhi, un potente argomento contro l'ipotesi recentemente formulata, secondo la quale il passato non avrebbe alcun valore temporale ma sarebbe unicamente costitutivo della finzione, servirebbe cioè solo

[18] Bruno Snell mi ha gentilmente segnalato l'invocazione alle Muse del libro II dell'*Iliade*, all'inizio del catalogo delle navi:

«Ditemi adesso, o Muse, che abitate l'Olimpo – / voi, dee, voi siete sempre presenti, tutto sapete, / noi la fama ascoltiamo, ma nulla vedemmo – / quali erano i capi e i guidatori dei Danai» [trad. it. di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1977, p. 65].

Evocando l'onniscienza e l'onnipresenza del narratore reale, il narratore apparente mette in luce la situazione e il potere del narratore romanzesco, per quanto personale sia l'atteggiamento che questi assume.

a indicare che ci troviamo nell'ambito della finzione[19]. Comprendiamo perfettamente una delle ragioni di questa ipotesi: la straordinaria forza di attualizzazione temporale che possiede il narratore; facoltà che, come abbiamo esplicitamente affermato in precedenza, non si può spiegare invocando la psicologia, vale a dire una buona memoria. Ma questa forza di attualizzazione temporale è un fenomeno che supera ampiamente i limiti del tempo verbale e lascia al preterito il suo valore temporale. Le anticipazioni, il fatto di insistere, all'inizio di un romanzo, sul suo carattere di «storia», tutto questo indica esplicitamente che il narratore, per quanto facile sia per lui essere assolutamente presente, racconta da una posizione in cui si è lasciato alle spalle ciò che narra. Può addirittura – e nessun parlante reale ha questa possibilità – essere al contempo in due luoghi differenti e vivere in due diversi sistemi temporali. Alcuni recenti dibattiti sull'arte della narrazione attribuiscono grande importanza a un tipo di frase di cui sceglieremo un esempio sintetico: *Domani partì il treno...*

Si tratta di una frase mostruosa. Non riusciamo a liberarci dalla sensazione di improvviso stupore. Nella vita quotidiana possiamo certo dire: voleva prendere il treno l'indomani. Anche in questa frase un tempo passato è affiancato da un avverbio temporale che evoca il futuro. Ma abbiamo un unico sistema temporale. Il locutore parla al presente, si trova al punto zero del sistema. Rispetto a questo punto, il treno parte l'indomani e, sempre rispetto allo stesso punto, l'intenzione di partire appartiene al passato, passato che il narrante conosce per un qualche motivo. Il passato del verbo e il futuro dell'avverbio designano due cose diverse. Nell'esempio da noi riportato, invece, ci troviamo di fronte a quella cosa mostruosa per cui un solo e medesimo evento – la partenza del treno – è presentato, nello stesso istante, nella stessa frase, in due parole affiancate l'una all'altra, una prima volta come futuro, e una seconda come passato: *Domani partì il treno...* Colui il quale parla vive all'interno di due sistemi temporali: in quello dei suoi personaggi, dove la partenza del treno è un evento futuro, e al tempo stesso, in un sistema temporalmente poste-

[19] Sul dibattito intercorso tra K. Hamburger e H. Seidler vd. «Deutsche Vierteljahrsschrift», 1955, e il libro di K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957.

riore, nel suo presente di narratore e, da questo punto di vista, tutto appartiene al passato[20].

La «vita di tutti i giorni» non consente di comprendere questo stato di cose. Tra questa vita e la sfera dell'arte con le sue leggi non esiste transizione, ma solo un salto. Dobbiamo rinunciare definitivamente a equiparare il narratore romanzesco all'immagine del nonno seduto in poltrona. Ricordiamo piuttosto una proprietà sorprendente, quasi dimenticata, del narratore: il fatto che egli sia – o possa essere – onnisciente. Nessuno di noi può guardare nel cuore altrui. I pensieri, i sentimenti altrui noi li conosciamo solo attraverso parole, gesti e atti; ne abbiamo dunque solo una conoscenza fluttuante e mediata. Il narratore possiede poteri riservati a Dio o agli dei. A questo riguardo, ogni analogia con situazioni terrene non può che andare in pezzi. Per quanto amante della psicologia sia il lettore, dovrà riconoscere che un'indicazione romanzesca come «rimase interiormente atterrito, ma non lasciò trapelare nulla, né ora né in seguito» si legge, e deve essere letta, come un'informazione autentica e non come un'ipotesi cui si è pervenuti attraverso il ragionamento. Perfino quando il narratore si presenta come persona, una persona come noi, il lettore è d'accordo nel ritenere naturalmente, e per lo più senza

[20] Si potrebbe obiettare che citiamo un esempio estrapolato dal suo contesto, che nulla dice sul senso della forma verbale. Ecco un esempio più dettagliato tratto da *Zwischen Himmel und Erde* [*Fra cielo e terra*] di Otto Ludwig. Nel primo capitolo il vecchio Apollonius Nettenmeier è descritto dalla prospettiva del presente. All'inizio del secondo capitolo il narratore risale indietro nel tempo, collocando la narrazione trentuno anni prima, e descrive il giovane Apollonius richiamato a casa dal padre per aggiustare la punta del campanile. Ritornando al paese natio, Apollonius scorge dall'altura che porta alla città la chiesa di San Giorgio: «Fin da domani cominciava forse il suo lavoro. Laggiù una linea verticale apparve sopra la grande apertura attraverso la quale vide muoversi le campane: la porta d'uscita» («Vielleicht morgen schon begann er seinen Teil Arbeit. Dort, senkrecht über dem weiten Bogen, durch den er die Glocken sich bewegen sah, war die Aussteigetür angebracht»; O. Ludwig, *Zwischen Himmel und Erde*, in *Ausgewählte Werke*, Leipzig, Reclam, s.d., vol. II).

Nell'imperfetto della prima frase si può vedere un tempo «obliquo», il cui valore preteritale sarebbe dunque limitato. Ma non è questo il caso del «vide» della seconda frase. In quest'ultima si sovrappongono due prospettive: un presente del personaggio (vd. l'avverbio dimostrativo «laggiù», subordinato al «domani» della frase precedente) e un passato che il narratore rivede a distanza di trentuno anni.

riflettere, che ciò che egli sa è venuto a saperlo seguendo percorsi diversi dai nostri.

Nell'Otto e Novecento si è spesso rinunciato alla figura tangibile del narratore e, allo stesso modo, si è limitata la sua onniscienza. Si tratta di una questione di stile. Farne una questione di principio e giungere a bandire il narratore dal romanzo – come alcuni hanno invocato in teoria e realizzato nella pratica – equivale a privare il romanzo della sua caratteristica più essenziale, condannandolo così a vegetare. Già nel Settecento si era cercato di eliminare il narratore: nella storia del romanzo, come altrove, non c'è niente di nuovo. Che nessuno dei numerosi romanzi in forma di dialogo scritti all'inizio dell'Ottocento sia sopravvissuto e che tutti questi tentativi siano stati rapidamente abbandonati, offre di che riflettere non solo alla storia della letteratura, ma anche alla poetica del romanzo.

Ma allora, che si metta la maschera del narratore personale o che resti invece un'ombra, chi è il narratore del romanzo? Siamo stati indotti ad abbandonare l'analogia tra il narratore romanzesco e colui che racconta episodi di vita quotidiana. Al suo posto se ne impone un'altra: il narratore romanzesco è analogo al Dio (o agli dei) onnisciente e onnipresente. Il narratore del romanzo non è l'autore, ma neppure il personaggio fittizio che spesso ci è tanto familiare. Dietro questa maschera c'è il romanzo che si racconta da solo, lo spirito del romanzo, spirito onnisciente e onnipresente che crea un universo. Egli costituisce questo universo nuovo e unico prendendo forma e mettendosi a parlare, evocandolo lui stesso attraverso il suo verbo creatore. È lui che crea questo universo, universo nel quale può essere onnisciente e onnipresente. Il narratore del romanzo è, in termini chiari e analogici, il creatore mitico dell'universo.

L'idea cui siamo pervenuti grazie allo studio del problema appare come intuizione all'inizio di un romanzo moderno. *L'eletto* di Thomas Mann comincia con un misterioso e immenso scampanare sopra Roma. Alla seconda pagina l'autore interrompe la descrizione e scrive:

> Chi suona le campane? Non i campanari. Anch'essi come tutto il popolo sono accorsi sulla strada chiamati da quello scampanare misterioso e immenso. Persuadetevi: le celle campanare sono vuote. Inerti pendono le funi, e tuttavia le campane ondeggiano e sbatta-

gliano. Si dirà forse che *nessuno* le suona? No, solo una testa ignara di grammatica e di logica potrebbe affermare una cosa simile. «Le campane suonano» vuol dire: vengono suonate, anche se tutte le celle campanarie sono vuote. – Chi dunque suona le campane di Roma? – *Lo spirito della narrazione*. – Può dunque egli essere da per tutto, hic et ubique [...] nello stesso tempo in cento luoghi sacri? – Certo, lo può. È aereo, incorporeo, onnipresente, non legato allo spazio, non soggetto alle differenze del Qui e Là. È lui che dice: «Tutte le campane suonano», e di conseguenza è lui che le suona. Così spirituale è questo spirito e così astratto che di lui, grammaticalmente, si può parlare solo nella terza persona e si può dire solo: «Egli è». Ma questo «Egli» può anche raccogliersi in una persona e cioè nella prima, e impersonarsi in qualcuno che in essa parla e dice: «Sono io. Io sono lo spirito della narrazione che, seduto là dove ora mi trovo, e precisamente nella biblioteca del chiostro di S. Gallo, in terra alemanna, dove una volta sedeva Notkero il balbuziente, racconto questa storia per divertimento e straordinaria edificazione e comincio dalla sua fine gloriosamente santa e suono le campane di Roma»[21].

Ma anche in fatto di teoria del romanzo le novità sono pochissime. L'idea cui siamo pervenuti grazie al nostro studio, e che appare come intuizione all'inizio dell'*Eletto*, era già sta-

[21] «Wer läutet die Glocken? Die Glöckner nicht. Die sind auf die Straße gelaufen wie alles Volk, da es so ungeheurlich läutet. Überzeugt euch: die Glockenstuben sind leer. Schlaff hängen die Seile, und dennoch wogen die Glocken, dröhnen die Klöppel. Wird man sagen, daß *niemand* läutet? – Nein, nur ein ungrammatischer Kopf ohne Logik wäre dieser Aussage fähig. Es läuten die Glocken, das meint: sie werden geläutet, und seien die Stuben noch so leer. – Wer also läutet die Glocken Roms? – *Der Geist der Erzählung*. – Kann denn der überall sein, hic et ubique, [...] an hundert weihlichen Orten auf einmal? – Allerdings, das vermag er. Er ist luftig, körperlos, allgegenwärtig, nicht unterworfen dem Unterschied von hier und dort. Er ist es, der spricht: Alle Glocken läuteten; und folglich ist er's, der sie läutet. So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein und es lediglich heißen kann: "Er ist's." Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemanden, der in dieser spricht und spricht: "Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung, der, sitzend an seinem derzeitigen Ort, nämlich in der Bibliothek des Klosters Sankt Gallen im Alamannenlande, wo einst Notker der Stammler saß, zur Unterhaltung und außerordentlichen Erbauung diese Geschichte erzählt, indem ich mit ihrem gnadenvollen Ende beginne und die Glocken Roms läute"» (T. Mann, *Der Erwählte*, Frankfurt a.M., Fischer, 1951 [trad. it. *Romanzi brevi*, Milano, Mondadori, 1955, pp. 604 s.]).

ta avanzata in tempi anteriori. Un secolo fa Otto Ludwig affermava, a proposito del narratore:

> È il padrone assoluto del tempo e dello spazio [...]. Può ciò che può il pensiero, rappresenta senza essere ostacolato da nessun elemento della realtà; inscena senza che vi siano per lui impossibilità fisiche; può ciò che può la natura e lo spirito. Dispone di una musica a confronto della quale tutta la musica reale è grossolana e pesante, come il corpo a confronto dell'anima[22].

E sono passati quasi due secoli da quando Blankenburg, nella prima grande teoria del romanzo, chiamava il narratore un «creatore d'universo». Abbiamo semplicemente ripreso – e forse sviluppato – una posizione già sostenuta in passato, posizione che, nei dibattiti e nella prassi moderni, rischiava di cadere nell'oblio o di venir meno.

Crediamo che essa sia importante per ciò che ci permette di scoprire della forma romanzo. Inoltre apre delle prospettive più ampie. Non ci troviamo, infatti, nell'aura magica della creazione poetica quando scopriamo questo paradosso: il poeta crea l'universo del suo romanzo, ma è vero anche che questo universo si crea attraverso di lui, lo trasforma per annetterselo, lo obbliga a giocare il gioco delle metamorfosi per diventare così realtà? Ogni romanzo ben scritto emana qualcosa di più che l'amore, l'odio e le passioni, quali che siano, insiti nel carattere del poeta, e qualcosa di più che la somma delle idee che compongono la sua immagine del mondo. Il fascino segreto della forma romanzesca risiede forse nel contatto che si crea dietro il gioco delle metamorfosi del lettore e del narratore, e che, per così dire, può crearsi solo passando attraverso quel gioco. Ma questo tratto è qualcosa di specificamente romanzesco? Il gioco delle metamorfosi ci ha portati a incontrare fenomeni comuni a ogni attività poetica. Il calarsi del lettore nel suo ruolo corrisponde a quel-

[22] «Er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit [...]. Er kann, was der Gedanke kann, seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg; für seine Szene gibt es keine physische Unmöglichkeit; er kann, was die Natur kann und der Geist. Ihm steht eine Musik zu Gebote, gegen welche alle reale Musik plump ist und schwer, wie der Körper gegen die Seele gehalten» (O. Ludwig, *Epische Studien*, in *Ausgewählte Studien*, Leipzig, Max Hesse, s.d.).

la metamorfosi misteriosa che lo spettatore subisce a teatro quando suona il gong e le luci si spengono. D'altra parte il dualismo tra romanzo in prima persona e romanzo in terza persona ha il suo esatto analogo nel mondo lirico, con la distinzione tra lirica in prima persona [*Ich-Lyrik*] e lirica in terza persona [*Rollenlyrik*]. Questa distinzione è anch'essa meramente superficiale; chi infatti si azzarderebbe a operare un taglio profondo e a identificare, per esempio, l'Io cui la natura riserva il suo massimo splendore all'Io del poeta, o di contro, a intendere le parole di Prometeo come mera espressione di questo personaggio?

A partire dalla posizione conquistata e, a nostro giudizio, solidamente sviluppata, è possibile un'ultima constatazione. Essa si oppone all'idea che è stata espressa a più riprese e che vuole che i romanzieri non abbiano più la possibilità di conoscere l'universo di cui narrano, né di indovinarne il segreto, come se il loro unico compito fosse ricopiare la realtà nel più fedele dei modi. Il romanziere è creatore di universo. Non intendiamo ritornare alla comoda onniscienza del narratore ottocentesco, né alla sua familiarità con il caro lettore. Quella era una forma stilistica che appartiene alla storia della narrazione. Non ci opponiamo neppure al romanzo «realista»: anch'esso è una forma stilistica che appartiene alla storia della narrazione. Ma fin dalla prima parola, il romanziere crea un universo e quest'ultimo si crea per suo tramite. Per quanto esatta sia la descrizione di un fenomeno tecnico, di una situazione sociale, o di moti interiori, essa non è mai riproduzione, ma sempre creazione. Quanto all'atto creatore, non basta sentirvisi spinti, bisogna anche averne il coraggio.

(traduzione dal tedesco di Andrea Gloria Hichler)