

IVAN SEIDL

ASPETTI DELLA NARRAZIONE IN TERZA PERSONA IN ALCUNI ROMANZI CONTEMPORANEI ITALIANI

Le classsificazioni dei vari modi narrativi applicabili in maniera generale all'insieme della produzione romanzesca sono numerose: ma ognuna presenta certi inconvenienti che diventano più o meno palesi quando si tratta di mostrare la fondatezza di un determinato modo di narrare rispetto alla visione del mondo che attraverso di esso deve essere resa. Se in questo momento teniamo conto della tradizionale distinzione tra «Ich-Forme» e «Er-Forme», non è certo per mostrare la validità di tale classificazione. Anzi: cercheremo di mettere in rilievo la sua insufficienza dal momento in cui essa avrà a che fare con i problemi del significato in un'opera letteraria. Del resto, vari ricercatori hanno affrontato altri aspetti dello stesso problema.¹

La narrazione in terza persona dovrebbe corrispondere, secondo varie concezioni critiche, o al narratore impersonale² o al narratore extradiegetico.³ Solo che anche qui ritroviamo il solito caos terminologico: secondo Barthes, nel periodo contemporaneo, caratterizzato da una prevalenza netta delle istanze personali nelle tecniche narrative, esistono romanzi scritti in terza persona, ma che in verità sono personali, possono anche essere riscritti in prima persona senza un sostanziale mutamento di significato. Per quanto riguarda invece il narratore extradiegetico, quello che rimane coerentemente al di fuori della storia presentata, pare che lo si trovi relativamente poco: in Italia, così ci risulta, il romanzo behaviorista americano non ha fatto scuola. La maggior parte della pro-

¹ Così, per quanto riguarda la «Ich-Forme», Jaroslav Fryčer ha mostrato recentemente che l'«io narrante» può essere solo apparentemente l'espressione di un narratore personale e diretto: in certi casi, esso può mascherare una narrazione oggettiva con tutte le conseguenze sul piano del significato dell'opera. Cfr. «Le narrateur à la première personne dans le roman français d'aujourd'hui», *Études romanes de Brno*, X, 1979, pp. 66—67. Cfr. a questo proposito anche Nora Krausová, *Rozprávač a románové kategorie* (Il narratore e le categorie romanzesche). Bratislava. Slovenský spisovateľ, 1972, p. 60.

² Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Communications*, VIII, 1936, p. 19.

³ Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 240.

duzione narrativa contemporanea corrisponde quindi a una specie di presentazione mista che si svolge al tempo stesso dall'esterno e dall'interno della narrazione stessa.⁴ Questi brevi cenni ai problemi critici ci danno l'idea di quanto sono poco esaurienti o addirittura insufficienti rispetto alla complessa realtà varie coppie di termini comunemente usati, come appunto intradiegetico — extradiegetico e personale — impersonale.

Il materiale narrativo, in cui vogliamo esaminare la problematica del narratore in terza persona, ha un denominatore comune definito tematicamente: l'azione di tutti i romanzi citati si svolge grosso modo nel periodo della seconda guerra mondiale. Nello studiare il modo di affrontare una tematica simile o comune da parte di vari scrittori cercheremo di riflettere su legami tra certe scelte narrative ed estetiche (una modalità di «Er-Forme» appunto) da una parte, e le rispettive visioni del mondo dall'altra.

Avendo cercato di esaminare, come punto di partenza, un romanzo oggettivo raccontato da un narratore che rimanga coerentemente al di fuori dell'azione presentata,⁵ abbiamo confrontato varie opere; tra queste *Uomini e no* di Elio Vittorini,⁶ ci sembra, meriti una attenzione particolare. In questo romanzo il narratore non è direttamente coinvolto nella trama, e per la maggior parte del tempo rimane nascosto per lui il mondo interno dei personaggi. Il narratore cerca di limitarsi a descrivere (raccontare) e a riprodurre i dialoghi. L'interno dei personaggi è sostanzialmente chiuso: i fatti psicologici devono essere deducibili dalle descrizioni e informazioni esterne. Questa concezione tradisce l'influenza di certi scrittori americani (come Dos Passos) cui Vittorini, come è noto, dedicava un grande interesse, come lo dimostrano i suoi lavori critici.⁷ Una certa oggettività «cinematografica» e «veristica» della narrativa americana doveva essere abbastanza congeniale al nascente neorealismo italiano del dopoguerra. Eppure, il risultato dell'impresa vittoriniana tradisce certe incoerenze sullo stesso piano «tecnico» della narrazione: mentre nei capitoli che mostrano le masse, le strade affollate di Milano, i personaggi minori, la cronaca degli avvenimenti, il narratore rimane effettivamente estraneo alle vicende raccontate («Gridò alla folla la sua domanda, poi fece un passo in avanti, ancora masticava, e pareva sicuro che la folla dovesse indietreggiare. Ma la folla non indietreggiò»; pp. 138—139),

⁴ Roland Bourneuf e Réal Ouellet, *L'univers du roman*. Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 193.

⁵ Secondo Jean Pouillon (*Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 102—104) si tratterebbe della visione «du dehors» che è, nella concezione del critico, una delle quattro attitudini fondamentali dell'autore (del narratore) rispetto alla materia raccontata. Le tre rimanenti visioni sono «par derrière», «avec», «dedans». Avremo modo di ritornare a parlare di questi concetti critici.

⁶ Bompiani, 1945. Prendiamo in esame soltanto il romanzo oggettivo, la cronaca degli avvenimenti. Invece non teniamo conto del commento lirico (le parti del testo stampate in corsivo). Secondo noi, la legittimità di tale astrazione è confermata dal fatto che lo stesso Vittorini, ripubblicando il romanzo nel 1949 da Bompiani, omise le parti liriche stampate in corsivo. Cfr. a questo proposito Raffaella Rodondi, «Note», p. 1215, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974.

⁷ Cfr. *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957. Cfr. anche D. Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta — Roma, 1969.

non è sempre così nei capitoli che hanno come protagonisti Enne 2 oppure Berta («Berta lo vide vecchio. Vide che i suoi panni laceri erano l'uniforme di un ospizio (...) Era un mendicante? (...) Lo guardò allontanarsi, vide che quasi correva, e lei pure corse, sapendo che (...)», p. 136). Mentre nel primo caso l'osservatore giudica dal comportamento esterno sulle intenzioni del personaggio, adotta invece nel secondo caso l'angolo visuale di Berta per descrivere e per dare informazioni su quello che ella pensa: anche se si tratta in questo secondo caso di immersioni abbastanza brevi e generiche nella coscienza del personaggio, l'attitudine del narratore, ci sembra, non è più definibile come «visione dal di fuori» («vision du dehors»), bensì come «visione alle spalle» («vision par derrière»).⁸ Il narratore che tra l'altro ha una fisionomia autonoma, più o meno distinta da quella dello scrittore, e che si manifesta certe volte nel testo attraverso deformazioni liriche e metaforiche della realtà oggettiva,⁹ commette poi, una volta sola, un'intrusione diretta nella narrazione («Vi fu una notte l'assalto dei nostri per eliminare Cane Nero», p. 223): il pronome «nostri» si rifà direttamente al narratore che conduce il racconto.

Ora pensiamo che le incoerenze suddette dimostrano chiaramente l'impossibilità di rendere con una tecnica assolutamente oggettiva (veristica, cinematografica) le intenzioni ideologiche di Vittorini. Il romanzo *Uomini e no* doveva mostrare il fallimento di un intellettuale (nella vita e) nella lotta, ma non per questo il fallimento della lotta stessa. La prospettiva narrativa scelta per l'elaborazione del romanzo («dal di fuori») corrisponde, sul piano della visione filosofica del mondo, al credo materialistico (esistenza di un mondo univoco e spiegabile che persiste anche dopo la partenza — la morte — del protagonista il quale in un tale mondo non riesce ad inserirsi). Le trasgressioni del modo narrativo scelto («dal di fuori») scoperte anzitutto nei capitoli che hanno come protagonisti Enne 2 e Berta sono motivate dalla probabile insufficienza di esso nel rendere la problematica morale, emozionale e psicologica riguardante questi personaggi. Vittorini certamente si rese conto delle numerose difficoltà che il modo narrativo «dal di fuori» comportava quando doveva servire per rendere una problematica psicologica intima. Ne è prova l'esistenza del testo in corsivo (abolito nell'edizione del 1949) che doveva completare il romanzo oggettivo con le dovute indagini introspettive. Pensiamo che senza questa specie di commento incluso nel romanzo, l'intreccio non solo non produce il dovuto effetto sul lettore, ma diventa addirittura enigmatico (l'interpretazione del comportamento di Enne 2 e Berta appare difficile se non impossibile). È probabile che questa conclusione abbia qualche validità generale: la visione narrativa «dal di fuori» si mostrerebbe poco efficiente se utilizzata per cogliere una realtà umana di dimensioni psicologiche complesse. Fungendo in tal caso la tecnica narrativa come fattore impediente nei confronti del significato (la vita psichica non può essere osservata direttamente), quest'ultimo

⁸ Cfr. Jean Pouillon, *op. cit.*, pp. 85-88: il narratore si stacca da personaggio per poterne considerare direttamente e obiettivamente la vita psichica.

⁹ Così, il comandante tedesco di Milano, soprannominato Cane Nero, acquista le dimensioni di una creatura soprannaturale, cfr. Vittorini, *op. cit.*, pp. 13, 30, 249.

esiste soltanto in quanto risultato di un processo interpretativo e quindi soprattutto come valore potenziale e polisemantico.

Mentre il romanzo di Vittorini rappresenta (a parte le trasgressioni suddette) una narrazione in terza persona con onniscienza limitata al mondo oggettivo e all'esterno dei personaggi, *Il figlio di Caino* di Guido Seborga,¹⁰ a prima vista, sembra realizzare una narrazione onnisciente a tutti gli effetti usando un narratore che osserva e l'esterno e l'interno dei personaggi secondo la prospettiva chiamata de Pouillon «vision par derrière». Il narratore considera la vita psichica di vari personaggi nel quadro dell'evoluzione generale della storia. Solo che in questo libro le immersioni dentro le coscienze dei personaggi non rivelano delle concezioni particolari del mondo corrispondenti a personalità autonome, munite di sistemi individuali di opinioni e di esperienze. In verità i personaggi sono rudimentali e dipinti con la massima univocità in anticipo come bianchi o neri. L'evoluzione della trama è assolutamente prevedibile: in un conflitto tra il male da una parte (sfruttatori capitalistici, funzionari fascisti, militi nazisti e fascisti) e il bene dall'altra (poveri operai, più tardi partigiani organizzati nel Partito), vince il male in una scadenza immediata, ma il bene si riprenderà la rivincita e preparerà un domani migliore. I personaggi intermedi (opportunisti) vengono puniti con la morte (il traditore Mario Testi) compresi quelli conquistati nel corso dell'intreccio per la causa giusta (Giuseppe e Maria Taggiasco): essi devono pagare con il loro martirio gli errori passati (egoismo, amore della proprietà). Non ci sembra che in questo caso il narratore si situi davvero in modo tale da poter considerare la vita psichica dei personaggi: pensiamo che si tratti di una narrazione «par derrière» finta in quanto la psicologia del personaggio è troppo elementare e semplice. In verità il narratore attribuisce ai personaggi dal di fuori vari sentimenti e opinioni che si spiegano in base all'universale concezione del mondo, che è quella dell'imminente vincita del bene, cioè del passaggio al comunismo. La trasformazione di Luisa da una borghese mediocre (egoismo, pigrizia, amore della ricchezza) in una militante appassionata (modestia, dedizione alla collettività) è troppo esteriore, troppo vistosa e artificiosa per non tradire certe intenzioni didattiche dell'autore (cfr. Seborga, op. cit., p. 157). In questo libro, malgrado l'apparente visione narrativa «par derrière», il vero punto di vista è assolutamente fuori del testo e si identifica con la visione filosofica del mondo corrispondente al sistema culturale al quale appartiene lo scrittore (la politica culturale del PCI). In questo caso il narratore (identificabile con lo scrittore), traendo la verità della sua storia dai modelli e dai valori che lo trascendono, non deve giustificarla ponendosi all'interno del testo con il proprio punto di vista, in quanto i personaggi della storia diventano incarnazioni particolari del bene e del male.¹¹

Vogliamo ora soffermarci a parlare di *Beppe Fenoglio* e certi suoi romanzi. La scelta di questo scrittore è d'obbligo e per la tematica partigi-

¹⁰ Milano, Mondadori, 1949. L'autore (nato nel 1909 a Torino) non ha un rilievo importante nel quadro della letteratura italiana di oggi. Il romanzo è uno dei testi minori del realismo socialista degli anni quaranta.

¹¹ A proposito di tale modo narrativo cfr. Franca Mariani Ciampicacigli, *La struttura narrativa*. Ravenna, Longo, 1979, pp. 20-24.

ana da lui abbondantemente trattata e per le variazioni interessanti dei modi narrativi da lui sperimentati nel quadro della «Er-Forme» usata in tutti i suoi libri narrativi. Ne *I ventitré giorni della città di Alba*¹² il narratore racconta la storia della conquista della città piemontese da parte dei partigiani, la loro gestione e difesa di Alba per ventitré giorni, la perdita della città nella battaglia finale, la partenza dei partigiani e il ritorno dei fascisti. Anche in questo caso il punto di vista della narrazione si trova al di fuori della storia. Il distacco del narratore dal racconto si manifesta pure questa volta in una prevalenza della cronaca (dell'azione) e invece nel numero abbastanza limitato di immersioni nelle coscienze dei personaggi: per di più, tali immersioni (p. es. pp. 7—8) sono eseguite sempre in un pensare e sentire collettivo: il racconto non ha come protagonista neanche un personaggio singolo, bensì tutto l'insieme dei partigiani che si trovano in Alba. Dato questo carattere corale del protagonista, il narratore non riporta per niente i dialoghi; per quanto riguarda i discorsi diretti, essi hanno un carattere ipotetico in quanto attribuiti a un collettivo di uomini («I capi fascisti infangatissimi ripartirono col loro barcone dicendo: — Arrivederci sul campo, — i partigiani risposero: — Certamente, — e stettero a guardare se quelli per caso non facessero naufragio. Non lo fecero.» Fenoglio, op. cit., p. 10). La narrazione così organizzata diventa sobria e ordinata, gli avvenimenti seguono una cronologia rigorosa, i fatti sono esposti con una chiarezza e limpidezza quasi giuridiche. Il narratore, tipologicamente riconducibile alla visione «dal di fuori» è assente rispetto alla storia, ma è presente nel testo: egli si fa vivo negli interventi sottili, a volte difficilmente reperibili, ma che comunque gli concedono una fisionomia autonoma individuabile in un atteggiamento ironico, critico e distaccato.¹³ Questi interventi che prendono di mira anche certi comportamenti partigiani (non solo quelli fascisti e borghesi), rendono esplicito il punto di vista del racconto che è quello del narratore: in fondo, anche qui, esso è riconducibile a un sistema di valori univoco. Il narratore si fa amaro perché le cose vanno male e potrebbero andar meglio. Il mondo di Fenoglio è perfettamente conoscibile e spiegabile. La verità ne è una sola: è la verità storica che si trova dalla parte dei partigiani. Questi però, anche agendo in coro, sono uomini di carne e ossa (e non incarnazioni schematiche di certa qualità estreme, come abbiamo visto a proposito di Seborga). La loro debolezza fa loro perdere la battaglia anche se si trovano dalla parte giusta della storia. La presenza del narratore nel testo serve a ricondurre tale paradosso nell'armonia di un mondo coerente, costruito, elaborato e motivato.

¹² Milano, Oscar Mondadori, 1979, pp. 1—16.

¹³ Cfr. p. es. il racconto della sfilata dei partigiani — e delle partigiane — all'inizio del romanzo, pp. 4—5; gli errori dei partigiani commessi nella gestione della città, p. 6; l'indifferenza di un migliaio di partigiani a Dogliani nei confronti della battaglia decisiva di Alba, p. 17. Come è facile dimostrare, il narratore non solo rifiuta tutto ciò che ha a che fare con i fascisti, ma perseguita con ironia anche i partigiani; questo suo atteggiamento ha anche un aspetto linguistico: egli usa un linguaggio rozzo e volgare con una intenzione dissacrante nei confronti di ogni pathos di qualsiasi provenienza politica. Cfr. a questo proposito il commento di Gina Lagorio in un'altra edizione del racconto in: B. Fenoglio, *La malora*. Torino, Einaudi, 1968, pp. 147—172.

Beppe Fenoglio ha rielaborato lo stesso episodio in forma narrativa un'altra volta, ne *Il partigiano Johnny*. Com'è noto, questo grosso romanzo di 376 pagine, pubblicato cinque anni dopo la morte dello scrittore,¹⁴ sta ancora provocando ampie discussioni circa la sua datazione e il suo rapporto con gli altri racconti e romanzi d'argomento partigiano (non solo *I ventitré giorni della città di Alba* ma anche molti scritti si trovano così narrati due volte).¹⁵ Prescindendo dagli aspetti prevalentemente filologici che sembrano interessare i critici più importanti di Fenoglio (Maria Corti, Lorenzo Mondo), vogliamo guardare le due versioni dell'episodio dal punto di vista del narratore e della prospettiva narrativa. Infatti, il modo in cui la storia della conquista e della perdita di Alba è raccontata ne *Il partigiano Johnny* è abbastanza diverso rispetto al racconto del 1952. Nel romanzo viene realizzata la visione «avec le personnage». ¹⁶ Il protagonista è Johnny, personaggio presente allo svolgimento di ogni episodio del romanzo. In modo generale, può sembrare che il narratore, pur rimanendo coerentemente con il personaggio — protagonista, non rinunci a certi privilegi di una sua posizione onnisciente ed onnipotente. Vuol dire che egli fornisce al lettore certe informazioni più estese, non soltanto le idee che passano per la mente del protagonista, o le notizie che questi possa aver sentito dagli altri. Così, dopo aver descritto l'ambiente in casa degli zii in presenza di Johnny, il narratore provvede il lettore di informazioni molto ampie su un intervento armato dei repubblicani fascisti in Alba.¹⁷ Sarebbe da concludere che si tratti in questo caso di una fusione di due narratori tipologicamente diversi (visione onnisciente + visione limitata a una coscienza) se non ci fosse una breve proposizione scritta in inglese (*dozen of them*) la quale ci aiuta a collocare immediatamente tutta questa parte informativa nella mente di Johnny (il lettore sa bene che il personaggio è un appassionato di inglese e che certe sue riflessioni vengono formulate in questa lingua). Malgrado ciò, conviene parlare in questo caso di una certa onniscienza mascherata. In ogni caso, l'episodio dell'occupazione di Alba da parte dei partigiani viene narrato nei capitoli 18, 19, 20 e 21 de *Il partigiano Johnny* (pp. 176—234). Si tratta di un testo più lungo rispetto al racconto (58 pagine contro 18): tale lunghezza è l'effetto di una rappresentazione individuale dell'intreccio: l'azione viene vissuta da Johnny e, tramite lui, da Pierre, Michele, Nord ed altri personaggi minori. Il destino e le preoccupazioni personali di Johnny (p. es. la sera trascorsa coi genitori) s'intrecciano con la storia collettiva dei partigiani e dei cittadini. Invece di dedicarsi esclusivamente alla cronaca, il narratore è quindi interessato anche all'andamento delle vicende umane e psicologiche. Anche il coro dei partigiani acquista una maggiore individualizzazione: essi

¹⁴ Torino, Einaudi, 1968.

¹⁵ Cfr. a questo proposito Giovanni Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*. Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1976, pp. 181—196, e la bibliografia ivi indicata.

¹⁶ Jean Pouillon, *op. cit.*, pp. 74—75: «C'est 'avec' lui que nous voyons les autres protagonistes, c'est 'avec' lui que nous vivons les événements racontés. Sans doute nous voyons bien ce qui se passe en lui, mais seulement dans la mesure où ce qui se passe en quelqu'un apparaît à ce quelqu'un.»

¹⁷ B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, *op. cit.*, p. 31, secondo paragrafo.

vengono ben distinti secondo i loro orientamenti politici (garibaldini, badogliani). Il testo ha un'organizzazione più complessa rispetto al racconto: una quantità abbastanza alta di discorsi diretti e di dialoghi, e l'imperfetto grammaticale più frequente che non nel racconto, bilanciano grosso modo le dimensioni del presente narrativo (il passato rivissuto) con quelle del passato remoto. Il narratore ne *Il partigiano Johnny* è certamente più spontaneo e meno distaccato rispetto a quello del racconto: egli partecipa con più entusiasmo e più eccitazione agli avvenimenti collettivi; è meno severo e meno moralizzatore nel giudicare certe debolezze umane. Da questo punto di vista il narratore del romanzo ci pare più giovane rispetto a quello del racconto il quale è il risultato di una ristilizzazione e rielaborazione successiva.¹⁸ Tuttavia, anche se il mondo del racconto appare più traumatizzato e grottesco rispetto a quello del romanzo, si tratta pure di due visioni filosofiche simili, riconducibili senza grossi problemi a una concezione del mondo conoscibile, spiegabile, interpretabile, univoco, non problematicizzato né relativizzato.

Se estendessimo il nostro studio a vari altri libri di prosa narrativa italiana dedicati alla tematica di guerra, avremmo conferma che questo tipo di narrazione (in terza persona, visione «con il personaggio», e al tempo stesso certi aspetti di narratore onnisciente) viene usata abbastanza spesso ed ha frequentemente le connotazioni filosofiche suddette. Così potrebbero seguire l'analisi di Renata Viganò (*L'Agnese va a morire*, Einaudi, 1949), di Renzo Biasion (*Sagapò*, Einaudi, 1953) e di numerosi altri romanzi. Anche in tempi più recenti questo tipo di narrazione dà prova di assai buoni risultati letterari (Romano Bilenchi, *Il bottone di Stalingrado*, Valecchi, 1972).

Vogliamo adesso soffermarci a parlare del romanzo in terza persona che realizza la visione «con il personaggio» in un modo molto più coerente e rigoroso rispetto ai libri citati sopra. In tal romanzo dovrebbe essere impossibile trovare un qualsiasi aspetto, pur mascherato, di narratore onnisciente. L'intreccio dovrebbe svolgersi esclusivamente intorno al personaggio centrale, ogni prospettiva narrativa dovrebbe essere limitata al suo orizzonte. L'identificazione del narratore col tale personaggio dovrebbe risultare abbastanza forte. Abbiamo trovato un bell'esempio nel romanzo di Giuliana Morandini, *I cristalli di Vienna*.¹⁹ La protagonista Elsa, in treno, nel corso del suo viaggio per Vienna, ricorda gli avvenimenti vissuti da lei stessa durante la guerra nella nativa regione del Friuli. La narratrice del romanzo viene quindi sdoppiata: da una parte c'è la

¹⁸ Questa osservazione sembra confermata da due interventi critici secondo cui la stesura del romanzo è da riportare agli inizi dell'attività di Fenoglio scrittore. Dice I. CALVINO: «Questa creatività e imprevedibilità stilistica che tanto ci affascina non credo fossero per Fenoglio l'ultimo risultato, ma al contrario l'abbozzo, il materiale semilavorato (...) Da questa prima stesura lui cercava di ricavare, attraverso laboriose stesure successive, una prosa che pur con una forte coloritura non si staccasse troppo dal tono della prosa narrativa italiana contemporanea.» *Uomini e libri*, pp. 40-42, 1972-73, citato secondo Walter MAURO, *Invito alla lettura di Fenoglio*, Milano, Mursia, 1976, p. 170. Cfr. anche l'intervento di Maria Corti in *Strumenti critici*, 7, 1968.

¹⁹ Milano, Bompiani, 1978. L'autrice è udinese, vive a Roma. Il suo libro *E allora mi hanno rinchiusa* ha ottenuto il premio Viareggio nel 1977.

bambina Elsa di dieci anni, dall'altra la Elsa quarantenne che considera la storia alla luce del presente. Malgrado la terza persona, il focolare narrativo si trova nel testo, dentro la storia, e non fuori: esso risiede nel punto di vista della protagonista quarantenne (la quale non è mai descritta, né osservata dal di fuori). La coppia «ella narrante» — «ella narrata» che è l'espressione della sostanziale identità del soggetto e dell'oggetto della narrazione, ci sembra uno specchio esatto della coppia «io narrante» — «io narrato» la quale viene speso tenuta in considerazione quando si parla della «Ich-Forme».²⁰ Pensiamo di poter affermare che la riscrizione del romanzo dalla terza in prima persona sarebbe senz'altro possibile e che tale intervento non causerebbe un sostanziale mutamento di significato dell'opera stessa.²¹ In ogni caso, questo tipo di narrazione, frequente soprattutto negli ultimi due decenni, può essere considerato, particolarmente dal punto di vista delle sue implicazioni filosofiche, come una forma intermedia tra «Ich-Forme» e «Er-Forme». Essa può prestarsi a diverse operazioni narrative con altrettante connotazioni ideologiche. Da una parte, il romanzo, presentando due personaggi in fondo identici (uno dei quali valuta, commenta o riconsidera la storia con distacco temporale, l'altro invece la vive nel passato), può diventare l'espressione della sostanziale identità e conoscibilità della stessa realtà, come è il caso, appunto, del romanzo della Morandini. Dall'altra parte in questo tipo di narrazione possono essere confrontate due esperienze vissute in diversi periodi, una delle quali può essere completamente relativizzata o negata alla luce dell'altra. Ci sembra che queste implicazioni corrispondano assai bene a un discorso dedicato alla narrazione in prima persona. Tuttavia, ogni conclusione sui legami tra tecnica narrativa e visione filosofica del mondo, congeniali a questo tipo di narrazione, è da considerarsi con la massima cautela e prudenza a causa, appunto, della potenziale polivalenza semantica della quale essa è dotata.

L'ultimo accenno, l'abbiamo riservato al romanzo in cui esistono più focolari narrativi, più punti di vista dai quali viene condotta la narrazione. Si tratta de *Il gallo rosso* di Giovanni Dusi.²² Anche questo è un romanzo d'argomento partigiano: l'azione si svolge nel battaglione di una brigata garibaldina. Tipologicamente si tratta di una narrazione «con il personaggio»; le coscienze aperte sono però più d'una; del narratore onnisciente ed onnipotente rimangono tracce poco significative. I personaggi, che diventano di volta in volta portatori di prospettiva narrativa sono soprattutto Gianni e Marco, in una misura minore poi anche Andrea, Scioiattolo ed alcuni altri. Tale organizzazione dello spazio narrativo cor-

²⁰ Cfr. Franca Mariani Ciampicacigli, *op. cit.*, pp. 25-26. Cfr. anche J. Fryčer, *op. cit.*, p. 70.

²¹ ... il peut y avoir, par exemple, des récits, ou tout au moins des épisodes écrits à la troisième personne et dont l'instance véritable est cependant la première personne. Comment en décider? Il suffit de 'rewriter' le récit (ou le passage) du il en je... R. Barthes, *op. cit.*, p. 20. Tuttavia non pensiamo che l'uso della prima o della terza persona sia in tal caso perfettamente intercambiabile, e quindi indifferente: c'è in ogni caso una differenza tra le due forme che si manifesta nel significato dell'opera.

²² Venezia, Marsilio Editori, 1973. L'autore (nato nel 1923) ha scritto un altro romanzo *La moglie* (1966).

risponde in questo caso a una relativizzazione di molti valori cari alla Resistenza, a una sfiducia generale nel progresso della società e della storia. L'interprete principale di tale filosofia Gianni trova consapevolmente e volontariamente la morte nella battaglia finale con i fascisti. Egli non vuole più vivere perché troppo rassegnato e pessimista. Il libro è l'espressione di una operazione ideologica artificiosa: l'autore cerca di impiantare nel periodo della Resistenza l'atmosfera generale degli anni sessanta e settanta, caratterizzata da un provvisorio e temporale riflusso di valori rivoluzionari.

Le poche riflessioni fatte non ci permettono di giungere a delle conclusioni nuove. Purtroppo, pensiamo di poter formulare alcune osservazioni:

1) La narrazione in terza persona viene usata anche nel periodo contemporaneo con molta frequenza (secondo certe nostre ricerche, su 50 opere narrative aventi per tema l'ultima guerra, e scritte nel periodo 1945—1975, circa 47 % appartengono alla «Er-Forme»). La distinzione tra la prima e la terza persona è un criterio utile ma non necessario: anche dal nostro esame risulta che nella categoria trattata rientrano libri tipologicamente abbastanza diversi, con altrettanto diverse visioni filosofiche del mondo.

2) Il narratore (differente rispetto all'autore: abbiamo visto due narratori tipologicamente diversi, e prodotti dallo stesso autore — B. Fenoglio) è una categoria astratta che serve per capire l'organizzazione del testo, e il rapporto tra la storia raccontata e la realtà. Il narratore che si rifà alla narrazione in terza persona è definibile soltanto in un modo poco soddisfacente ed esauriente: il romanzo infatti è un organismo vivo con infinite variazioni e infinite possibilità di realizzazioni concrete. Abbiamo utilizzato la classificazione di J. Pouillon²³ perché si addice bene alla problematica da noi studiata. Abbiamo notato, però, che le quattro visioni fondamentali di Pouillon non erano applicabili in modo esauriente ai romanzi da noi esaminati: ogni romanzo, in realtà, rappresentava qualche trasgressione alla regola. Non abbiamo trovato le suddette visioni in forma pura. Nonostante ciò, ci sembra di poter dire che il narratore dovrebbe in ogni caso essere definibile dal grado della sua presenza nel testo e nella storia. Ogni narratore dovrebbe poter essere collocato in qualche punto della linea FUORI DELLA NARRAZIONE → DENTRO LA NARRAZIONE. Tali punti dovrebbero essere più di quattro. Ci sembra, in base ai libri esaminati, che più il romanzo va in profondità nell'esplorare una realtà sociale e psicologica, più appariscente si fa la presenza del punto di vista motivato, del narratore, il cui modo di guardare la realtà gli dà una fisionomia particolare.

3) È difficile sostenere che esistano regole o norme generali sul rapporto tra tecnica narrativa e visione filosofica del mondo. Tale rapporto si deve stabilire ogni qualvolta si studi un'opera nuova e le conclusioni sono valide prevalentemente per questa unica opera. Tutt'al più, si possono rilevare certe tendenze generali utili per la valutazione di determinati modi

²³ che corrisponde più o meno a quella di Franz Stanzel e di altri ricercatori. Cfr. Nora Krausová, *op. cit.*, pp. 58—62.

narrativi del periodo contemporaneo. Così, per esempio, la forma intermedia tra la visione «par derrière» (usata nel passato dagli autori più importanti dell' 800) e «avec le personnage» corrisponde certamente a una doppia aspirazione degli autori neorealisti: da una parte concepire il mondo come reale, conoscibile e trasformabile, dall'altra porre di fronte a tale mondo un individuo isolato per fargli affrontare i vari risvolti (concepiti anche come crudeltà e prove) che questo mondo in sé racchiude. In ogni caso, ci sembra di poter affermare che nel rapporto dialettico tra visione del mondo e tecnica letteraria, il quale può essere studiato legittimamente in qualsiasi opera narrativa, bisogna sempre dare la priorità al primo dei due fattori: come abbiamo visto, per valutare giustamente la sostanza di un determinato modo narrativo erano meno decisivi i suoi attributi formali che non la parte svolta da esso nella creazione del significato dell'intera opera.

Tuttavia, ogni conclusione, per essere definitiva, va precisata e verificata dallo studio di un materiale più vasto.