

Il digitale del romanzo

Primi appunti

sulla narrativa *camera eye*

Paolo Giovannetti

La nozione narratologica di *camera eye* è stata molto praticata e discussa negli anni passati, ma attualmente pare essere uscita dal novero delle questioni teoricamente pertinenti, anche solo a scorrere gli indici di alcuni noti repertori di sintesi¹. Una delle ragioni di questa emarginazione è certo legata all'ambiguità del riferimento concettuale messo in gioco. Nella teoria del racconto è infatti possibile utilizzare *camera eye* in due grandi accezioni. La prima, oggi quasi dimenticata, descrive l'emersione nel romanzo moderno di una particolare *efficacia* visiva, in senso lato paragonabile a quella che il cinema ha diffuso soprattutto a partire dagli anni Dieci del Novecento. Secondo lo studioso che maggiormente ha approfondito la materia, Alan Spiegel (1976), la *concretized form* che un certo tipo di narrativa esemplifica è stata acquisita *prima* dal mondo 'scritturale' e *poi* da quello filmico. Per la precisione, è nell'ambito della tradizione flaubertiana che certi fenomeni di *spazializzazione* dello storytelling trovano una prima realizzazione esemplare. In discussione, evidentemente, è l'idea di *impersonalità*, l'attività di un narratore che si manifesta attraverso il peculiare – dichiara Spiegel (*ibid.*: 22) – «sound of a documentation, the sound of the action revealing itself *by itself* – flat, neutral, unvaried, fixed on its object, 'pitiless' in its unrelenting progression from point to point in the narrative».

¹ Trascurabile la sua presenza in Routledge (2005), di fatto nulla in *Living Handbook*.

Fin troppo facile è osservare che una simile visione dei fatti converge con una definizione del romanzo a fondamento *naturalista*. E ciò avviene con maggiore evidenza – paradossalmente – nel momento in cui Spiegel valorizza Joyce come asse del proprio discorso. È un ragionamento, questo, che qui si può solo sfiorare. Le sue implicazioni tuttavia condizionano ogni giudizio critico e teorico intorno agli sviluppi del romanzo detto modernista (nel cui ambito, a dirla tutta, Flaubert e Joyce sono tenuti a convivere con Zola e Verga). Contro la vecchia idea di una “barriera del naturalismo” è sempre più chiaro che la narrativa novecentesca discende in modo diretto da una ben riconoscibile tradizione – realistica – ottocentesca.

Semmai, e soprattutto, alla citazione da Spiegel si dovrà collegare il secondo corno del discorso, quello che riguarda l’accezione più strettamente narratologica di *camera eye*. Utilizzando una formulazione genettiana canonica, possiamo affermare che con questa espressione è descritto un racconto realizzato da un narratore *eterodiegetico* (o anche, ma con molti dubbi, *omodiegetico*) a *focalizzazione esterna*. Un narratore, appunto, che si limita (sembra limitarsi) a registrare i fatti da una postazione conoscitiva, diciamo, svantaggiata: gestendoli meno bene – ci insegna sempre Genette – di quanto non lo facciano i suoi personaggi.

È persino troppo scolastico partire da un testo di Hemingway, vale a dire lo stracitato *The Killers* (1927):

The door of Henry’s lunch-room opened and two men came in.
They sat down at the counter.

“What’s yours?” George asked them.

“I don’t know,” one of the men said. “What do you want to eat, Al?”

“I don’t know,” said Al. “I don’t know what I want to eat.”

Outside it was getting dark. The street-light came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.

"I'll have a roast pork tenderloin with apple sauce and mashed potatoes," the first man said.

"It isn't ready yet." (Hemingway 2002)

Chi parla assume un atteggiamento passivo nei confronti degli eventi e degli esistenti, 'rinunciando' a restituirne i nessi complessi che li collegano. Non solo, a fianco di un'istanza in senso lato descrittiva (per così dire: ridursi a guardare quel che succede), ne agisce una seconda, di tipo latamente teatrale. Nel racconto *camera eye* sono spesso utilizzati dialoghi inframmezzati da didascalie asciuttissime (alla maniera di certe opere di Ivy Compton-Burnett): che attivano la storia secondo un modo il più possibile vicino al mimetismo 'mostrativo' caratteristico del *teatro*. Come se, per utilizzare una vecchia definizione di Chatman (1978: 30), il contenuto diegetico non fosse tanto *recounted* quanto *enacted*.

Descrittivismo impersonale e dialogismo oltranzista sarebbero dunque le due componenti invarianti di una rappresentazione *camera eye*. La questione, anche solo a esaminarne i dati tecnici più generali, è in realtà assai più complessa. E, per rendersene conto, è il caso di dare la parola a Franz K. Stanzel, cioè lo studioso che meglio ha contribuito a conferire piena dignità alla pratica in oggetto. Nel suo *A Theory of Narrative* (Stanzel 1984), la prima ricorrenza del sintagma comporta la seguente, sintomatica osservazione:

Robbe-Grillet's attempt at a complete reification of represented reality by freezing the mediator optically (for instance by reducing a character to the function of a camera eye) in his novel *Jealousy* (*La Jalousie*) could be interpreted as an extreme solution to the rendering of mediacy. (*Ibid.*: 8-9)

Quanto ci viene ricordato è che, fuori del canone genettiano, un modo utilissimo e anzi – per così dire – fondativo di declinare il nostro tema è collocarlo entro una cornice concettuale in cui possa *non* essere in gioco il narratore: e cioè pensare che svolga un ruolo decisivo la cosiddetta *mediacy* – parola che in tedesco suona *Mittelbarkeit*. Per

Stanzel, il mondo della narrativa è, di fatto, spaccato in due dall'opposizione fra i racconti in cui a mediare i contenuti narrativi è un *teller-character* e i racconti in cui a mediare i contenuti narrativi è un *reflector-character*. Quella del cosiddetto narratore è solo *una* delle strategie di filtraggio del mondo della storia, giacché è assolutamente normale che lo *storyworld* non passi attraverso una voce narrante ma attraverso un *corpo percipiente*, una *coscienza* (per lo più) individuale che dà forma ai fatti. E ciò vuole insomma dire che per Stanzel è possibile che in una situazione-limite come quella del *camera eye* il personaggio-riflettore si presenti quale un mero ricettore passivo che di sé non comunica altro che una serie di immagini fattuali, idealmente le stesse che avrebbe registrato una macchina da presa collocata al suo posto.

Questo mutamento di approccio, che punta sull'*implicazione* diegetica della *fonte* dell'informazione narrativa e quindi lascia in secondo piano il problema 'francese' dell'enunciazione (ripeto: il problema del narratore), è cruciale anche per mettere a fuoco un'altra questione che – probabilmente – Genette tratta in modo troppo meccanico. La questione, dico, del racconto in prima persona, o più esattamente della *situazione narrativa in prima persona* (nei testi stanzeliani si parla di *first-person narrative situation*, di *Ich-Erzählsituation*). Va ricordato che nel sistema di Stanzel "prima persona" non è solo una designazione di tipo grammaticale, e infatti significa più precisamente un "Ich mit Leib" (io con un corpo), un soggetto dotato di fisicità: dove l'accento cade sul coinvolgimento nella diegesi di un'individualità parlante portatrice di una piena esperienza esistenziale.

L'osservazione non è banale o ridondante perché permette, tra le altre cose, di tematizzare – in termini strettamente narratologici – uno dei fenomeni più controversi che entrano nella costellazione qui in esame: vale a dire quella tecnica narrativa in *Ichform* realizzata *al presente*. Non a caso, un'autrice del *nouveau roman*, Nathalie Sarraute, con *Portrait d'un inconnu* (1947) aveva offerto molto per tempo un esempio quasi canonico di una simile modalità rappresentativa; e, più in generale, non c'è dubbio che alcuni dei testi caratterizzanti il *camera eye* (a partire appunto dalla *Jalousie* e da *Dans le labyrinthe* di Alain

Robbe-Grillet) devono essere interpretati tenendo conto degli effetti controversi innescati da un setting formale e cognitivo parecchio anomalo. In parole povere: il tempo presente del *teller-character* che “dice io” ha un valore diverso dal presente del narratore autoriale o di quello della situazione figurale, proprio per la sua capacità – quasi aspettuale – di indurre nel lettore l’immagine di una persona che agisce ‘dentro’ i fatti. Come ha osservato Dorrit Cohn² (ma sono nozioni che risalgono alla teoria di Käte Hamburger), la maggior *naturalezza* presupposta da un io omodiegetico richiama una serie di nodi teorici di non facile scioglimento. Anche a prescindere dalle problematiche – su cui peraltro tornerò subito – legate all’inevitabile inverosimiglianza di una persona narrante che, *senza pensare*, registra sotto i nostri occhi quanto le sta accadendo, la produzione di senso innescata da questa omodiegesi è piuttosto paradossale. L’io interno che narra al presente *deve instaurare* con le cose raffigurate un rapporto ambiguo: il contatto con esse, esistenzialmente immediato, fisicizzato, deve escludere una sottolineatura troppo forte della sfera interiore. Se infatti la coscienza si imponesse in maniera totalizzante, ci ricorda Cohn (*ibid.*), non ci troveremmo di fronte a un racconto, ma a uno *stream of consciousness*: che secondo questa studiosa è un testo “non narrato”, vale dire *non mediato*. Laddove, con ogni evidenza, gli autori in particolare del *nouveau roman*, ma in genere tutti coloro che hanno coltivato il metodo *camera eye* in prima persona al presente *raccontano*, comunicano l’intenzione testuale appunto di *narrare*.

Tanto andava dichiarato anche per rimarcare la debolezza di un’osservazione di Genette (contenuta nel *Nuovo discorso del racconto*³), peraltro ripresa da Monika Fludernik (1996: 128-129⁴), secondo cui il narratore omodiegetico che ‘non dice’ i propri pensieri lo fa secondo una logica omissiva, *parallittica*, cioè compiendo un’ellissi di ciò che la

² Cfr. Cohn 1999.

³ Cfr. Genette 1987: 103-109.

⁴ Fludernik, rilevando – come vedremo meglio tra poco – la non-naturalità di questa ‘tecnica’, ne rivendica la necessaria *motivazione* da parte di «readings in which the protagonist’s suppressed motivations, emotions and inclinations are adduced as implicitly signified by the narrative» (*ibid.*:129).

narrazione non avrebbe potuto non dire. L'esempio, lungamente discusso, è quello del Meursault dell'*Étranger* di Albert Camus, di cui vediamo restituite le azioni ma non conosciamo i moti interiori. In realtà, non siamo di fronte a una vera parallissi, bensì alla pressione di qualcosa di non molto lontano da una *situazione narrativa*: siamo di fronte ai vincoli di un racconto in prima persona che *richiede* un certo tipo di strategia espressiva. Esattamente l'opposto di un'infrazione, dunque.

Lezione molto stanzeliana (al di là del fatto che alcuni dettagli, peraltro non secondari del presente discorso non sono conformi al dettato di *A Theory of Narrative*): invito alla ricerca di costanti che comportino una 'posizione', una "situazione", condivisa, cognitivamente e socialmente. Del resto, proprio Stanzel aveva lungamente lavorato sull'idea che il *camera eye* potesse costituire una situazione narrativa. Fin dal 1955 (e, se pensiamo alla cronologia dell'*école du regard*, si tratta di una data quasi stupefacente) aveva teorizzato l'esistenza di una variante della mediazione figurale in questi termini:

If the reader has the illusion of being present on the scene in one of the figures, then *figural* narration is taking place. If the point of observation does not lie in any of the novel's figures, although the perspective gives the reader the feeling of being present as an imaginary witness of the events, then the presentation can be called *neutral*. (Stanzel 1971: 23)⁵

Se la situazione narrativa *figurale* è quella in cui il lettore prende parte agli eventi attraverso il medium di un *personaggio* (ted. *Figur*, ingl. *figure...*), la posizione *neutrale* si dà quando il lettore entra 'direttamente' nella storia, sentendosi testimone della diegesi. Come tutto ciò possa avvenire, Stanzel non dice, finendo anzi per abbandonare questa sua originaria (e certo preziosissima) intuizione. Tracce di un simile rimuginio teorico, comunque, sono ancora presenti

⁵ Citiamo dall'ed. inglese; l'ed. originale tedesca è – come accennato – di sedici anni precedente.

nel suo libro capitale, all'altezza dunque del 1984. La transizione – decisiva nella teoria stanzeliana – a un mondo narrativo *prospettivizzato* ha a che fare con l'emersione di fenomeni tipici del *camera eye*, descritti con parole molto simili a quelle del 1955 (il corsivo è mio):

The withdrawal of the authorial narrator and the simultaneous increase in the length of the dialogue scenes and of passages with scenic presentation in which *the point of view seems to be located in the centre of events* can also lead to internal perspective, as in Hemingway's 'The Killers'. (Stanzel 1984: 112)

All'insegna di questioni dello stesso tipo è argomentata la conclusione dell'intero saggio: Stanzel, discutendo il futuro del romanzo, si sente in dovere di riprendere certi suoi antichi concetti, ad esempio quando parla di «depersonalization of the consciousness which the camera eye reflects, so to speak» (*ibid.*: 233); di modo che risulta impossibile distinguere tra prima e terza persona. Esattamente negli stessi anni poi, un allievo di Stanzel, Ulrich Broich (1983), ha concettualizzato l'esistenza di una 'quarta' situazione narrativa, appunto quella *neutrale*. La sua emergenza ha a che fare con l'iniziativa di un narratore "non-drammatizzato" in grado di plasmare il mondo della storia secondo una focalizzazione esterna (*Aussensicht*): in opposizione dunque alla soluzione più nota (la situazione narrativa figurale) in cui la prospettiva è viceversa interna (*Innensicht*).

Il punto, tuttavia (come osserva lo stesso Broich), è che simili conclusioni sembrano mettere in crisi il *cerchio tipologico* di Stanzel. Qui il *camera eye* ha una collocazione incerta. L'idea di fondo illustrata dal *Typenkreis* ma non esplicitata nel testo⁶, peraltro, è che esistano *tre* tipi di *camera eye*, quante sono le situazioni narrative: uno in prima persona (*Fifty Grand* di Hemingway), uno in posizione autoriale (*The Killers*, dello stesso autore) e uno in posizione figurale (la già ricordata *Jalousie*). Si tratta di una soluzione molto discutibile, evidentemente

⁶ Cfr. comunque Fludernik (2009: 96): «Stanzel abandoned the idea of the neutral narrative situation and now considers such texts to be, in principle, positionable anywhere on the typological circle».

perché separa quanto appare viceversa unitario dal punto di vista storico. Non va infatti dimenticato che il cerchio tipologico veicola anche qualcosa come una *trasformazione nel tempo* del dominio del romanzo e della narrazione breve: il passaggio, se così si può dire, dalla dominanza di due situazioni narrative, in prima persona e autoriale, all'emersione – attraverso la crisi dell'autorialità –, della *personale Erzählsituation*. E insomma, se davvero esistesse un quarto modo di raccontare, peraltro dotato di una diacronia nota, la sua posizione nel *Typrenkreis* dovrebbe essere *unica*, e non diffratta.

Una prima risposta – a mio avviso decisiva – ci viene da un'osservazione di Monika Fludernik (1996: 131), secondo cui il modo neutrale di mediare i contenuti narrativi sarebbe in-naturale (*non-natural*). In definitiva: mentre Stanzel con il suo cerchio restituisce le maniere *naturali* di concepire lo storytelling, in quanto collegate a frame cognitivi per definizione universali (cioè posseduti da ogni lettore), la stessa cosa non avverrebbe per l'universo *camera eye*. Qui, sarebbe escluso l'altrimenti indispensabile richiamo all'*experientiality* «either on the level of the represented world (no experiencer is on stage) or on the level of the discourse» (*ibid.*: 131); e pertanto aumenterebbe la responsabilità del lettore, costretto a un surplus di investimento cognitivo inteso a 'normalizzare' il testo. Altrimenti detto, è necessario *spiegare* il fatto che 'qualcuno' vede e vive dall'interno una realtà, *senza pensare*, solo restituendone il guscio fenomenico. Cosa che, appunto, contraddice il modo detto 'naturale' di vivere il mondo.

Chi scrive prova un'invincibile, storicistica, diffidenza verso nozioni di questo genere, anche se ritiene che siano in grado in prima approssimazione di fissare alcuni dati di fatto comunque utili. Intanto, è necessario leggere due esempi prototipici di incipit narrativi riconducibili ai modi fondamentali di realizzare le procedure che qui c'interessano.

Sarà il caso di dare per primo la parola a colui che può essere considerato il precursore del *camera eye* 'drammatico', vale a dire l'italiano Federico De Roberto. Citiamo l'inizio del primo racconto, *Il*

rosario, contenuto nella raccolta *Processi verbali*, uscita nel 1890, la cui prefazione è datata al dicembre 1889:

Un leggiero colpo di martello all'uscio del giardino: tanto leggiero da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro.

- Chi è?

- Io, Angela...

Aprirono.

- Che notizie? – chiesero tutte, a bassa voce.

La comare Angela, trafelata, con la fronte in sudore sotto il fazzoletto rosso, rispose, piano.

- Niente!... È morto! Potete far conto che gli recitino il *de Profundis*... A stasera non ci arriva!

Le sorelle Sommatino fecero tutt'e tre lo stesso gesto di stupore doloroso, guardando il cielo dell'alba. (De Roberto 1997: 11)

E sarà insieme il caso di coinvolgere il maestro indiscusso – almeno in chiave di opinioni *global, mainstream* – di questo tipo di impersonalità, prendendo spunto da un racconto, *Hills like White Elephants* (1927), di Hemingway:

The hills across the valley of the Ebro were long and white. On this side there was no shade and no trees and the station was between two lines of rails in the sun. Close against the side of the station there was a warm shadow of the building and a curtain, made of strings of bamboo beads, hung across the open door into the bar, to keep out flies. The American and the girl with him sat at a table in the shade, outside the building. It was very hot and the express from Barcelona would come in forty minutes. It stopped at this junction for two minutes and went on to Madrid.

"What should we drink?" the girl asked. She had taken off her hat and put it on the table.

"It's pretty hot," the man said.

"Let's drink beer."

"Dos cervezas," the man said into the curtain.

"Big ones?" a woman asked from the doorway.

“Yes. Two big ones”.

The woman brought two glasses of beer and two felt pads. She put the felt pads and the beer glasses on the table and looked at the man and the girl. The girl was looking off at the line of hills. They were white in the sun and the country was brown and dry.

“They look like white elephants,” she said. (Hemingway 2002)

In entrambi i casi è evidente la sopravvivenza di alcuni tratti del narratore autoriale, solitamente detto onnisciente: il racconto della percezione delle “donne” nel primo caso; i dati riguardanti i luoghi e il percorso ferroviario nel secondo caso. E in De Roberto il fatto è sintomatico di una tendenza diffusa in alcuni fra le novelle di *Processi verbali*, vale a dire la propensione – ‘verghiana’ – a riflettorizzare la storia non già attraverso un soggetto vuoto, ma attraverso l'*experientiality* di positivi personaggi, se del caso collettivi (come per esempio accade nel racconto “La ‘trovatura’”). Ma quanto deve maggiormente interessarci è un altro fatto ancora, e pertiene al dominio della *deissi*: il “lì di dietro” di De Roberto, l’“On this side” di Hemingway. Soprattutto il secondo mostra come la neutralità del *camera eye* richieda agganci spaziali (prima che temporali) tali da lasciar trasparire una soggettività occulta, l’azione di qualcosa come un io-zero. Tracce di *enunciazione*, direbbe un semiologo: anche se va ribadito che qui il problema è di diversa natura, e comporta – per dirla con Chatman – lo *slant*, l’orientamento del meccanismo mediatore che sta mettendo in forma il contenuto diegetico.

Ora, una simile condizione espressiva deve essere così descritta: nel racconto *camera eye* è ipotizzabile l’azione di un *io*, per così dire, cancellato, un *je-néant* (ricorrendo a una fortunata definizione di Bruce Morrissette⁷) che si manifesta attraverso una quasi impercettibile *deissi*. Ma, attenzione (e in questo senso l’esempio tratto da De Roberto deve essere letto con prudenza): almeno in linea di principio, non saremmo di fronte a una prospettivizzazione ancorata a un personaggio ‘terzo’, se del caso ridotto a una mera traccia implicita, ma

⁷ Cfr. Morrissette 1985: 165-177.

proprio – e appunto – a una specie particolarissima di io. La deissi manifestata dal testo sarebbe *non* quella di una terza persona, bensì di una prima, ancorché coperta.

La faccenda è delicatissima, e l'ultimo punto qui toccato comporta una serie infinita di difficoltà. Ma intanto ricordiamo che lo stesso Stanzel e almeno una parte dei critici che si sono occupati della *Jalousie* hanno notato che l'oggettivismo del romanzo è rovesciabile nel suo *opposto*, nella rappresentazione del modo in cui un soggetto geloso osserva i comportamenti della moglie, i luoghi da lei abitati ecc. Oggettivismo e soggettivismo sono quasi perfettamente reversibili. Questo rilievo critico – forse troppo brusco, certo, se non ulteriormente sfaccettato – deve però essere esportato dalla *Jalousie*, che fin dal titolo spiattella con chiarezza persino eccessiva la crasi in oggetto. Restando allo stesso Robbe-Grillet, come dimenticare che *Dans le labyrinthe* (1959, quindi due anni dopo *La jalousie*) ha uno sviluppo addirittura spudorato? «Je suis seul ici, maintenant, bien à l'abri. Dehors il pleut», così comincia il romanzo; e nelle primissime pagine il testo sottolinea in modo esplicito l'opposizione tra un *dehors* e un *ici* incardinati appunto su qualcuno che dice io. Vero è che quell'io a un certo punto (cioè quasi subito) scompare, nascondendosi dietro una storia ricca di effetti di montaggio, di scarti improvvisi da un ambiente a un altro, e comunque suscettibile di ritornare sempre su se stessa. Ma, proprio grazie a questo allontanamento, tanto più apprezziamo il fatto che, quasi musicalmente, passando attraverso un «Dehors il pleut» (terzultima pagina), il lettore si trovi infine di fronte a un «toute la ville derrière moi» – su cui si conclude il romanzo.

Se un intero volume raccontato da un soggetto inizialmente esplicito può produrre una tale impressione di oggettività, è chiaro che il meccanismo narrativo così adibito possiede una ricchezza forse non abbastanza indagata. Intanto, senza alcuna ambizione di completezza, si possono ricordare due fenomeni che favoriscono questo artificio: il frequente uso dei tempi verbali – per così dire – commentativi; e la paradossale (ma non troppo) oggettivazione dei pensieri.

Abbiamo detto qualcosa intorno a quella che è stata chiamata da Per Krogh Hansen (2008) FPPT (first person present tense narration),

che secondo Cohn si sta imponendo negli ultimi decenni quasi come una situazione narrativa indipendente. Una simile codificazione – è da credere – indirettamente *favorisce* l'omodiegettizzazione della voce narrante in tutti i racconti al presente di natura, in prima battuta almeno, *impersonale*. Cioè, nel momento in cui un lettore 'medio' elabora cognitivamente un testo del genere (si tratta dell'incipit di *Le mannequin*, il primo degli *Instantané* di Robbe-Grillet, anno 1962):

La cafetière est sur la table.

C'est une table ronde à quatre pieds, recouverte d'une toile cirée à quadrillage rouge et gris sur un fond de teinte neutre, un blanc jaunâtre qui peut-être était autrefois de l'ivoire – ou du blanc. Au centre, un carreau de céramique tient lieu de dessous de plat; le dessin en est entièrement masqué, du moins rendu méconnaissable, par la cafetière qui est posée dessus. (Robbe-Grillet 2012: 9)

è probabile che la sua reazione induca l'installazione, dentro la storia, del *character* che racconta. Più esattamente, forse: in simili casi – come dichiara Pier Marco Bertinetto (2003: 84 e 87), analizzando quello che chiama «presente epico» – è come se la voce narrante volesse «trasferirsi nelle immediate adiacenze del protagonista, abitandone per così dire lo spazio esistenziale, quasi volesse anch'egli entrare sulla scena»; e ciò avviene anche perché, reciprocamente, la «narrazione [...] è attirata verso l'osservatore». Ripeto: non è tanto una questione di soggettività dell'enunciazione (evidentissima nel *peut-être*), ma di inclusione di questo io implicito nello *storyworld*.

Cogliamo una traccia linguistica quasi clamorosa di un tale fenomeno nell'uso del *passato prossimo*, che è affatto normale in tutti i testi raccontati al presente in (apparente) terza persona. Come ha osservato Bertinetto (1991: 101) in relazione all'italiano (ma il ragionamento può essere tranquillamente esteso al francese), il passato prossimo porta con sé il valore aspettuale della *compiutezza*; e pertanto il suo impiego al posto del perfetto semplice propizierebbe un mutamento di prospettiva temporale, nel senso che «il piano temporale

cui l'evento si aggancia cesserebbe di essere quello della narrazione, per diventare quello di un illusorio momento dell'enunciazione». Si passerebbe insomma dall'allineamento dei fatti a un mondo *altro* da quello di colui che parla (diciamo dalla separatezza dell'eterodiegesi) alla loro *condivisione* entro uno spazio esistenziale in cui si muove il locutore (all'integrazione nell'omodiegesi). Il fenomeno può essere apprezzato leggendo questo passo tratto da *Dans le labyrinthe*, in cui è rappresentato il misterioso soldato protagonista (e badiamo che il tempo nel romanzo dominante è il presente, per così dire, epico):

Dehors, le froid l'a surpris de nouveau. Cette capote-ci ne doit pas être aussi épaisse que l'autre, à moins que la température n'ait beaucoup baissé dans la nuit. La neige, durcie par les pas répétés, crisse sous les clous des semelles. Le soldat se hâte, pour se réchauffer; entraîné par la régularité de ce bruit qu'il produit lui-même en marchant, il s'avance les yeux baissés, comme au hasard, le long des rues désertes. Lorsqu'il a voulu reprendre sa route, c'est poussé par l'idée qu'il restait encore quelque chose à tenter pour remettre la boîte à celui qui devait la recevoir. Mais quand il s'est retrouvé sur le trottoir, ayant refermé la porte du café, il n'a plus su de quel côté diriger ses pas: il a essayé simplement de s'orienter vers le lieu du premier rendez-vous manqué, sans d'ailleurs perdre du temps à réfléchir sur la voie la meilleure, puisque l'homme ne l'attendait plus à cet endroit-là, maintenant, de toute façon. Le seul espoir du soldat est que l'homme habite dans les parages, et de le rencontrer sur son chemin. Au premier croisement, il a retrouvé l'invalidé. (Robbe-Grillet 1997: 148)

L'accoppiata *presente (epico)-passato composto* induce un'impressione diaristica: quasi ci fosse un personaggio che qui e ora stesse registrando fatti appena accaduti *davanti a lui* (anche se non *a lui*), e ancora in corso di svolgimento. La deissi spaziale assume pertanto un significato leggermente diverso rispetto ad altri passi del

romanzo, dove il dentro e il fuori, il questo e il quello, sono riferiti solo alla sfera delle figure 'terze'; ed è insomma evidente che – in questo caso – c'è una voce che 'parla' dall'interno della diegesi.

Che, appunto, siano possibili molti rovesciamenti delle attese narrative più ovvie, è confermato da un accadimento che – a quanto mi risulta – non è mai stato rilevato. Cioè, la possibilità, nel racconto *camera eye*, di rendere *visibili*, in termini descrittivo-narrativi, eventi che pertengono alla sfera interiore o in genere ad attività di natura innanzi tutto mentale. Ciò avviene attraverso la saldatura fra il mondo della percezione esterna e quello della percezione interna, secondo una dinamica che nel primo Robbe-Grillet delle *Gommes* (1953) può apparire molto joyciana (l'impiego del discorso diretto libero):

Péniblement le patron émerge. Il repêche au hasard quelques bribes qui surnagent autour de lui. Pas besoin de se presser, il n'y a pas beaucoup de courant à cette heure-ci.

Il s'appuie des deux mains sur la table, le corps incliné en avant, pas bien réveillé, les yeux fixant on ne sait quoi: ce crétin d'Antoine avec sa gymnastique suédoise tous les matins. Et sa cravate rose l'autre jour, hier. Aujourd'hui c'est mardi; Jeannette vient plus tard.

Drôle de petite tache; une belle saloperie ce marbre, tout y reste marqué. Ça fait comme du sang. Daniel Dupont hier soir; à deux pas d'ici. Histoire plutôt louche: un cambrioleur ne serait pas allé exprès dans la chambre éclairée, le type voulait le tuer, c'est sûr. Vengeance personnelle, ou quoi? Maladroit en tout cas. C'était hier. Voir ça dans le journal tout à l'heure. Ah oui, Jeannette vient plus tard. Lui faire acheter aussi... non, demain.

Un coup de chiffon distraît, comme alibi, sur la drôle de tâche. Entre deux eaux des masses incertaines passent, hors d'atteinte; ou bien ce sont des trous tout simplement.

[...]

Un coup de chiffon hargneux enlève une fois de plus sur la table les poussières de la veille. Le patron se redresse. (Robbe-Grillet 2006: 12-13)

ma che in altri autori (notevolissimi esempi si leggono in *La mise en scène* di Claude Ollier, 1958) assume una grana oggettuale molto maggiore. E in un'opera italiana come *Il grande angolo* (1966) di Giulia Niccolai possono essere giustapposti, in un vero e proprio montaggio, l'esperienza della lettura di una guida turistica (relativa ai templi egiziani di Abu Simbel) e i comportamenti reificati dei personaggi:

Il re sul trono tiene consiglio di guerra con i suoi ufficiali.

Il suo carro e le sue guardie di Shardan con elmi sormontati dalla mezzaluna.

Karlheinz legge un periodo a voce alta tenendo la guida nel fascio di luce della lampada a petrolio che Domínguez regge per il manico.

Si bastonano le spie degli Ittiti per strappare loro la confessione.

Il campo delimitato da una palizzata di scudi infissi nel terreno.

Le volte rimandano molteplici echi delle sue parole francesi.

All'interno: cavalli sciolti e soldati occupati nelle mansioni dell'accampamento: cucina, trasporto di acqua e foraggio, pattuglie a guardia del recinto.

Alzano gli occhi dalla pagina sulla parete. Lei con una pila illumina in alto il bassorilievo che Karlheinz ha appena descritto (Niccolai 1966: 23).

La lunghezza delle citazioni è utile anche per ricordare (fatto peraltro evidentissimo, se si leggono *davvero* i testi pertinenti) che sarebbe una pia illusione pensare ai racconti *camera eye* come ad alcunché di coerente e tecnicamente univoco. Uno dei limiti della teoria che si è fatta carico di tali fenomeni è stato proprio il tentativo di ricondurli a un numero limitato di invarianti, pur in presenza di una pluralità di realizzazioni (le più radicali sono forse quelle – come ricordava Stanzel – attivate da Beckett) che mal si prestano al tranquillizzante calcolo di un vero denominatore comune. La forte istanza visualizzante e oggettivante intorno alla quale si definisce l'intera costellazione di tali fattispecie narrative non è priva di smagliature, peraltro programmatiche. Basti dire – ma è un fatto che credo essere noto a molti – che secondo Robbe-Grillet il tipo di

‘oggetto’ da lui (e dai suoi colleghi) descritto è ‘reale’ su un piano illusorio, conforme a quella che Ricardou definiva una “fisica finzionale”, capace di dare origine a una *descrizione creatrice*. Il ragionamento è, in questo senso, netto ed esplicito:

[La description] Se developpe-t-elle a partir de directives formelles? Alors la description est créatrice. Elle invente en toute cohérence un univers et tend à susciter un sens avec laquelle elle entre en lutte. (Ricardou 1967: 109)

E ciò vuole anche dire che le stesse ‘regole’, le *norme* proposte dal *camera eye* sono sottoposte a un’infrazione: la quale tuttavia – questa è la mia ipotesi – *non* inficia il frame inizialmente prospettato. Visività e spazialità oltranziste significano, diciamo, visivizzazione e spazializzazione anche di ciò che recalcitra – sul piano di una logica meramente naturale – a essere colto con gli occhi e inserito in una dimensione fisica riconoscibile. Il racconto neutrale è frutto di un costrutto letterario, *culturale*, di una positiva codificazione che assorbe quanto sembra opporglisi.

In questo modo può essere meglio precisata la questione sopra lasciata in sospeso, vale a dire il rapporto fra prima e terza persona. Esaminiamo innanzi tutto due passi che esemplificano fenomeni molto normali nel dominio che qui c’interessa. Il primo è tratto dal cap. XII della *Linea che si può vedere* (1967) di Germano Lombardi (con l’uso di tradizionali tempi storici); il secondo da una delle pagine iniziali di *Triptyque* (1973) di Claude Simon (con l’uso del più ambiguo presente):

Si aprì la porta. Padre Piero allargò le braccia e a voce alta essendo fermo, dritto, in piedi, “Kyrie Eleison,” disse. Il battente si era aperto di scatto. Berthús aveva fissato l’anta cigolante e si era spostato all’indietro, d’un passo, davanti a Giovanni, seduto sulle macine.

Oltre il battente, nel vano, si vedevano Angar e Manipolo.

Padre Piero stava immobile ora, le braccia aperte, il respiro rapido e ansante. Si vedeva il viso, la pelle sudata e pallida, gli occhi, la pupilla fissa e atona (Lombardi 1967: 103).

Sortant du hameau, le chemin se dirige vers une scierie au pied de la cascade. Avant de l'atteindre il forme une fourche dont la branche gauche passe non loin d'une grange et continue ensuite vers le haut de la vallée. De la grange on peut voir le clocher. Du pied de la cascade on peut aussi voir le clocher mais pas la grange. Du haut de la cascade on peut voir à la fois le clocher et le toit de la grange. Le clocher est carré, en pierre grise, coiffé d'un toit en forme de pyramide recouvert de tuiles plates. Les arêtes de la pyramide son protégées par des plaques de zinc que la rouille colore d'un jaune doré. Le bruit de la grande cascade est répercuté par les versants abrupts de la vallée et les rochers. Couché dans le pré en haut de la cascade, on voit les graminées et les ombrelles qui se détachent sur le ciel et dont parfois la brise fait osciller les tiges, celles des graminées, plus souples, se courbant légèrement, les ombrelles se balançant avec raideur. (Simon 2013)

Dunque: in che modo devono essere interpretati i frequentissimi "si vedevano", "si vede", "si potevano vedere", "si può vedere" ecc., che costituiscono quasi un'invariante stilistica del *nouveau roman* anche nelle sue appendici italiane? Nel primo passo, in cui è attivo un personaggio percipiente, Berthús, l'ambiguità è in effetti massima: a vedere può essere lui, ma non è escluso che l'azione conoscitiva sia da attribuirsi a un'istanza 'vuota', a quella prima persona occulta di cui abbiamo parlato sopra. Nel passo di Simon, viceversa, a prevalere è senza dubbio una postazione non personalizzata, astratta e anonima: che tuttavia (si veda il "Couché dans le pré") sembra evocare una presenza umana *interna*, un presidio prospettico dal quale, almeno in linea di principio, può essere realizzata la rappresentazione.

In definitiva – secondo un'ipotesi a suo tempo formulata da Chatman (1987), anche se di sfuggita, e peraltro ben coerente con la posizione di Stanzel, come abbiamo visto –, è evidente che in questi casi è *neutralizzata* l'opposizione fra prima e terza persona e insieme fra

omodiegesi ed eterodiegesi. L'azione degli imperfetti, nella pagina di Lombardi, sposta il focus verso la figuralità; il sistema del presente, in *Triptyque*, rafforza i fenomeni di omodiegettizzazione della 'voce': ma è pur vero che le componenti di natura opposta sono attive in entrambi i casi. Addirittura, radicalizzando il discorso, è come se fossero compresenti, ma appunto azzerate nelle loro caratteristiche distintive, *tutte e tre le situazioni narrative*. Elementi di autorialità, cioè, non sono affatto esclusi. Un lettore ingenuo (ma tutto sommato non così sprovvisto) sintetizza in questi casi l'immagine di colui, o di ciò, che con André Gaudreault (1988) chiamiamo "narratore fondamentale": un'intenzionalità comunicativa di ordine superiore che presiede alla dicitura apparentemente contraddittoria a noi indirizzata.

Bisogna insistere su 'apparentemente', comunque. Perché ormai siamo arrivati al punto decisivo, almeno se pensiamo da che contesto, da che tipo di narratologia, nasce la proposta di Gaudreault. E credo che l'unico modo per dare una risposta alle domande che premono sia leggere il seguente, limpido passo di Spiegel, che prende spunto dal lavoro teorico di Béla Balázs:

Balázs, then, helps us to understand the double-sided and paradoxical epistemology of the camera. On the one hand, the camera is an objective medium, for it can neither think nor feel, and surely no other art in our time has provided us with more objective information about the surface of physical reality than the art of the camera. On the other hand, the camera is a subjective medium, for it cannot show us any object without at the time revealing its own physical position – its angle and distance from the object – as part of what is shown. (Spiegel 1976: 32)

È un'osservazione fin troppo ovvia, da un lato. Sia *l'intentio auctoris* sia *l'intentio lectoris*, in presenza di certi tipi di narrativa cartacea, non possono non mettere in gioco quanto nell'esperienza cinematografica appare del tutto normale. Lo spettatore di un film – ma anche di una serie TV, ovviamente – pragmaticamente conosce (perché ne ha fatto 'da sempre' esperienza) un simile nesso di oggettività e

soggettività: la macchina da presa, la videocamera ecc., sono a un tempo impersonali e coinvolte, oggettive e compromesse con lo spazio, capaci di restituire una visione neutrale delle cose ma anche di veicolare un punto di vista molto interno, molto marcato. E così via.

Ma dall'altro lato è un'osservazione, questa, che spalanca un'enorme serie di problemi, qui impossibili da affrontare. Basti dire, solo per suggerire il nodo cruciale, che il cinema, se pure non ha un io, distingue con grande chiarezza inquadrature *oggettive* e inquadrature *soggettive*, e che queste ultime però sono portatrici (come aveva per lo meno intuito Pasolini negli anni Sessanta, con la sua controversa nozione di "soggettiva libera indiretta"⁸) di una terza persona, non certo di una prima. Così, le oggettive (se del caso irreali) a volte sono più vicine a un'impostazione in prima persona che non le soggettive. Non solo: il rischio di appiattare il *camera eye* letterario sul dominio cinematografico deve essere accuratamente evitato. Come gli stessi autori del *nouveau roman* hanno più volte ricordato, il cinema è stato ed è un punto di partenza per la letteratura, non un punto di arrivo, quasi che Robbe-Grillet (o, se si preferisce, Peter Handke) si fosse limitato a imitare quello che il cinema fa. E poi – va ribadito –, se seguiamo le idee di Spiegel, la letteratura, *divenuta camera eye*, ha preceduto il cinema, ed è stata da questo inverata. In Flaubert e nei naturalisti, ma anche nel modernismo di inizio Novecento, il cinema agisce perché un certo tipo di oggettualità è *interna* alla serie letteraria; e non perché ci siano stati autori che intenzionalmente abbiano imitato qualcosa o che non esiste ancora o che non esercita un ruolo così importante nell'immaginario (e negli automatismi cognitivi) dei contemporanei.

Ripeto: sono questioni cui si può solo accennare. È il caso nondimeno – e per concludere – di indicare in modo sintetico altre due linee di ricerca. La prima, di rilevanza storico-letteraria (su un piano però *non* solo nazionale), può essere suggerita dal seguente passo tratto da un romanzo importante nella recente storia della narrativa italiana, vale a dire *Atlante occidentale* (1985) di Daniele Del Giudice:

⁸ Cfr. Pasolini 1991.

A un quarto del suo giro [Ira Epstein] guardò il campo d'aviazione e l'hangar; era incredibile che tra poco potesse rientrare con tutto l'aereo in quel mezzo cilindro che dall'alto sembrava così piccolo; guardò la pista, e la figura che si allontanava dalla pista verso l'edificio centrale, con la testa all'insù. Sul cruscotto l'indice del carburante è appena a metà. Pensò: "Perché non dovrei farmi un altro giretto?".

Brahe è già stato dalla signorina del noleggio, ha raccontato che cosa era successo. La signorina ha increspato le labbra, poi le ha distese in un sorriso largo, ha detto: "No, noi non possiamo crederci". (Del Giudice 1985: 10-11)

Nella prosa narrativa di Del Giudice (come in quella degli autori che colleghiamo al cosiddetto minimalismo, nel Peter Handke maturo, nel primo De Carlo, in Coetzee, e così via) è riconoscibile una particolarissima strategia *camera eye* che naturalizza e normalizza quella che abbiamo sin qui seguita. L'uso di tempi verbali anomali (presente e passato prossimo, in particolare), una restituzione poco approfondita del pensiero, la sua possibile 'oggettivazione', l'adibizione del montaggio implicito (senza raccordi dichiarati) delle sequenze, la sottolineatura di gesti apparentemente non 'avventurosi' ecc.: sono fattori che paiono costituire un modo ormai condiviso di rendere accettabile la contaminazione letteratura-cinema. E tuttavia si tratterebbe di un gioco al ribasso. La semplificazione dell'"innaturale" (letterariamente parlando) procedimento detto *camera eye* non avviene tanto – o per lo meno non solo – sul piano di una più avanzata consapevolezza del lettore e degli interpreti; quanto nel dominio di una letteratura *global* di qualità media, nella creazione di uno stile 'mondiale' che strizza l'occhio al cinema senza per questo accettare l'oggettivismo divaricato e contraddittorio che abbiamo sin qui visto. Carver, Handke, Coetzee: tre nomi notissimi esemplificano le possibili variazioni in atto (da un'impersonalità più spiccata – Carver – a un evidente compromesso con la situazione narrativa figurale – Coetzee).

Infine – mero cenno a un problema teorico da lasciare (per ora) in sospeso – in futuro si dovrà ripensare a un arco di circonferenza del

cerchio stanzeliano (Stanzel 1984), su cui forse non si è riflettuto nel modo giusto.

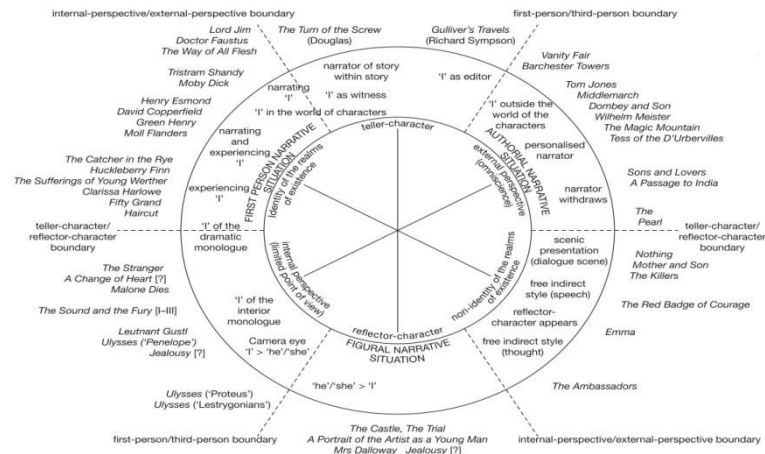


Figura 1

In alto, nella parte diametralmente opposta alla situazione narrativa figurale, esiste un'area su cui insistono un numero limitatissimo di opere (*Gulliver's Travels*, in quanto romanzo pubblicato da un soggetto editore, e *The Turn of the Screw*, in parte narrato in modo intradiegetico). Ma, attenzione: proprio lì si colloca un *narratore* (*teller-character*) in *prima persona*, non *prospettivizzato*. Si tratta di un'istanza che *racconta*, a dirla con le categorie di Stanzel, e che tanto visualizza *dall'esterno* i fatti raccontati (dominandoli) quanto ne è parte quale *io esposto* (e, dunque, li subisce). In definitiva, si tratta di un narratore costretto a vivere dentro una contraddizione: padrone della temporalità (il *teller* non limitato dalla spazialità è infatti in grado – per definizione – di gestire meglio la diacronia), è però anche dotato di una soggettività corporeizzata, attraverso la quale i fatti 'passano'.

In definitiva: se questa particolarissima voce racconta, e non si limita a *ragionare* sugli eventi che ha di fronte, se dal carcere del proprio io vuol far presa sulle cose, come deve comportarsi? come deve

narrare? Non è dunque possibile che proprio qui, in definitiva, sia installata la 'contraddizione' del *camera eye*?

Bibliografia

- Bertinetto, Pier Marco, "Il verbo", *Grande grammatica italiana di consultazione*, II, *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Eds. Lorenzo Renzi – Giampaolo Salvi, Bologna, il Mulino, 1991: 13-161.
- Bertinetto, Pier Marco, "Due tipi di Presente 'narrativo' nella prosa letteraria", *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Broich, Ulrich, "Gibt es eine „neutrale Erzählsituation“?", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Band 33, Heft 2: 129-145.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1978, trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche, 1981.
- Id., rec. a Stanzel (1984), *Comparative Literature*, 39. 2, 1987: 162-168.
- Cohn, Dorrit, "'I Doze and Wake': the Deviance of Simultaneous Narration", *The Distinction of Fiction*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1999: 96-108.
- Del Giudice, Daniele, *Atlante occidentale*, Torino, Einaudi, 1985.
- De Roberto, Federico, *Processi verbali* (1889), Palermo, Sellerio, 1997.
- Fludernik, Monika, *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.
- Id., *An Introduction to Narratology*, London-New York, Routledge, 2009.
- Gaudreault, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino, Lindau, 2006.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987.
- Hansen, Per Krogh, "First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration", *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, Eds. Elke D'hoker – Gunther Martens, Berlin – New York, de Gruyter, 2008: 317-338.

- Hemingway, Ernest, *The Short Stories* (1987), New York, Scribner, 2002 (ebook).
- Morrisette, Bruce, *Novel and Film. Essays in Two Genres*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1985.
- Niccolai, Giulia, *Il grande angolo. Romanzo*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Pasolini, Pier Paolo, "Il 'cinema di poesia'" [1965], *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1991: 167-187.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005.
- Robbe-Grillet, Alain, *Dans le labyrinthe* (1959), Paris, Les éditions de Minuit, 1997.
- Id., *Le gommages* (1953), Paris, Les éditions de Minuit, 2006.
- Id., *Instantanés* (1962), Paris, Les éditions de Minuit, 2012.
- Simon, Claude, *Tryptique* (1973), Paris, Les éditions de Minuit, 2013 (ebook).
- Spiegel, Alan, *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1976.
- Stanzel, Franz K., *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, the Ambassadors, Ulysses*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.
- Id., *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

Sitografia

The Living Handbook of Narratology, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/> (ultimo accesso 18/11/2014).

L'autore

Paolo Giovannetti

Paolo Giovannetti (Milano 1958) è professore associato di Letteratura italiana all'Università Iulm di Milano. Nei suoi studi si è occupato di poesia e metrica della modernità e postmodernità italiana, di narratologia (anche intermediale), di letteratura di consumo e di didattica della letteratura. Collabora all'annuario "Tirature" fin dalla sua nascita. Principali pubblicazioni in volume: *Metrica del verso libero italiano* (Marcos y Marcos 1994, vincitore del Premio Marino Moretti Opera prima), *Nordiche siperstizioni* (Marsilio 1999), *Retorica dei media* (Unicopli 2004), *Dalla poesia in prosa al rap* (Interlinea 2008), *La metrica italiana contemporanea* (con Gianfranca Lavezzi, Carocci 2010), *Romanticismo senza Risorgimento* (Giulio Perrone 2011), *Il racconto* (Carocci 2012).

Email: paolo.giovannetti@iulm.it

L'articolo

Data invio: 30/08/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Giovannetti, Paolo, "Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa *camera eye*", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV. 8 (2014), www.betweenjournal.it