

LE MODALITÀ DELLA NARRAZIONE

Ogni volta che raccontiamo una storia, dobbiamo anzitutto stabilire come porci di fronte al racconto, cioè se intendiamo fare in modo che esso proceda per così dire da sé, come ad esempio nelle opere teatrali, in cui i fatti sono concretamente riprodotti (**racconto mimetico**), o far sentire la presenza di un autore, dando vita a una narrazione vera e propria (**racconto diegetico**), per esempio introducendo con il classico “c’era una volta...” o con una specie di prologo che può essere raccontato da uno dei personaggi (vedi, ad esempio, il film *Il mestiere delle armi* [Olmi, 2001] in cui Pietro Aretino, in veste di narratore, racconta gli eventi storici che innescano il film).

Il secondo problema che si pone poi allo scrittore è la scelta del **punto di vista** con cui raccontare la sua storia. L’autore può decidere cioè di raccontare *di più* di quanto sappia uno qualunque dei suoi personaggi (**racconto non focalizzato**). In alcuni gialli, per esempio, il nome dell’assassino è noto a noi ma non al detective, che quindi per tutto il film raccoglierà indizi per scoprire il colpevole. Un’altra possibilità può essere quella di dire *solo quello* che sanno i personaggi (**racconto a focalizzazione interna**), come ad esempio nel film *Una donna nel lago* (Montgomery, 1947) – un film estremo perché girato tutto in soggettiva, identificando totalmente lo spettatore col punto di vista del personaggio. Infine l’autore potrebbe dire *meno* di quanto sappia il personaggio (**racconto a focalizzazione esterna**), dando vita così a un racconto in cui il personaggio agisce senza che noi siamo ammessi a conoscere i suoi pensieri o sentimenti, rimanendo così per noi in parte imprevedibile. È il caso dei thriller classici: l’assassino sa di essere il colpevole, ma noi lo scopriremo solo nel finale.

Sarà inoltre fondamentale per noi capire **chi racconta** e in quale situazione. Un autore può, invece di raccontare la storia dall’esterno, servirsi di un personaggio del suo racconto affidando a lui la narrazione dei fatti, che avviene quindi in prima persona.

Colui che racconta potrà inoltre essere *presente* nella storia raccontata (**racconto omodiegetico**), e in particolare esserne il protagonista – come

nel caso di Norman nel film *In mezzo scorre il fiume* (Redford, 1992) – o un semplice osservatore e testimone (vedi ad esempio il film *Vento di passioni* [Edward Zwick, 1994]), oppure essere *assente* dalla storia (*racconto eterodiegetico*), come nel caso delle fiabe (il classico “c’era una volta...”). In entrambi i casi, colui che racconta può anche non essere attendibile, cioè raccontare i fatti distorcendoli o mostrandocene soltanto una parte, in modo da illuderci o ingannarci. La persona che racconta, inoltre, potrebbe anche non rimanere la stessa per tutta l’opera. Per esempio, nel film *Rashomon* (Kurosawa, 1950) ogni personaggio racconta (e il regista corrispondentemente ci mostra) la sua versione del delitto cui dice di avere assistito; ci troviamo qui di fronte a un caso che ben esemplifica entrambe le cose appena dette: infatti il film prevede sia la presenza di più di un narratore, sia il fatto che – necessariamente – alcuni di questi siano inattendibili.

Da ultimo bisogna considerare il caso in cui, in un racconto, si intreccino differenti narrazioni su più **piani narrativi**¹. Può per esempio accadere che, a un certo punto, un personaggio di un film si metta a sua volta a raccontare (o a ricordare tra sé, o a sognare) qualcosa, e che il regista metta in scena questo racconto, sogno o ricordo. In questo caso avverrebbe un salto di piano narrativo, passando dal racconto principale a un “racconto nel racconto” (detto anche *metanarrazione*). Per esempio, nelle *Avventure di Pinocchio* (Luigi Comencini, 1972) il regista, dopo averci mostrato il protagonista seppellire gli zecchini nel campo dei miracoli, passa a inquadrare una pioggia di denaro, che è evidentemente il sogno del bambino addormentato e quindi una metanarrazione: siamo passati a un altro piano narrativo.

I piani narrativi devono sempre restare distinti. Quando ciò non accade – cioè, per esempio, un personaggio di un sogno fa irruzione nella realtà – siamo di fronte a una cosiddetta *metalessi narrativa*, che produce nello spettatore una specie di sbandamento. Non per nulla, molti film dell’orrore fanno largo uso di metalessi narrative. Se vogliamo invece fare un esempio estraneo al genere, nel film *Una gita scolastica* (Pupi Avati, 1983) un personaggio legato ai ricordi giovanili della protagonista fa irruzione, nell’epilogo, nella sua camera da letto di anziana. Con lo sbandamento prodotto da questa metalessi narrativa l’autore vuole significare la morte della protagonista.

¹ Sono piani narrativi il piano della realtà, il piano del sogno, il piano del ricordo, il piano della fantasia. Ognuno di questi avrà il suo registro e il suo livello di credibilità. Nessuno ad esempio si stupirà se il protagonista racconta un sogno in cui si trasformava in un elefante e andava a fare una gara di salto in alto. Sarebbe perlomeno strano se questo fosse invece presentato come un ricordo: «Mi ricordo quando ero un elefante...».