

## Logica del racconto e logica del dono

Manfredi Bortoluzzi

### The logic of the story and the gift

#### Abstract

In the first part, this article aims to study the function and logic of the Gift in the narrative. Since the folktales studied by Propp until the most popular models of Hollywood scripts, the Gift has always played an important role in the plot. Moreover, the French narratologist Claude Bremond, with his logic of the “possible narratives”, supplies some interesting tools to the present research, using terms such as “creditor” and “debtor” associated with the narrative roles of the Donor and the Beneficiary. The logic of the Gift studied by Mauss and the logic of narrative studied by the semiotic of text presents similar points that permit to state that the Donor and the Gift play a fundamental role in every plot. In the second part of the article, the point of view comes out of the text to see the text itself like a Gift. Reading *The Immortal Story* by Isak Dinesen (Karen Blixen) through the work of Marshall Sahlins and Alain Caillé, about the spirit of the Gift and the Gift as Symbol, this paper comes to the conclusion that literature and Gift present the same logic.

**Keywords:** Gift, Narrative, Lack, Propp, Bremond

### Introduzione

L'uso di concetti quali “beneficiario”, “creditore”, “debitore” e “retributore” oltre a quello di sacrificio fanno della *Logica dei possibili narrativi* di C. Bremond, che conclude il suo famoso saggio affermando che “la semiologia del racconto trae la propria possibilità e fecondità dal fatto di radicarsi in una antropologia” (2002: 122), una sorta di applicazione inconscia allo studio della letteratura della logica redistributiva enunciata da M. Mauss nel suo *Saggio sul dono*.

Ma già Propp, del cui modello Bremond voleva correggere le funzioni in “disposizioni dei ruoli” (Ricoeur 1999: 165), aveva già codificato, nel suo *Morfologia della fiaba*, con la lettera D la funzione del donatore, di colui che mette l'eroe nelle condizioni di giungere “al conseguimento di un mezzo o aiutante magico” (Propp 2000: 46). Ma perché un dono nel viaggio dell'eroe? Per fornire un mezzo capace di ristabilire la mancanza originaria che ha generato il racconto e che il viaggio dell'eroe deve cercare di riportare a una condizione di pienezza anch'essa originaria, ma fittizia in quanto metafinzionale, che appartiene ai margini del racconto, a una sorta di meta-testo, nel senso di un oltre ontologico a cui il testo rimane legato.

Le favole ci fanno credere che c'è stato un danneggiamento che ha trasformato un'epoca di pace e prosperità in un lungo e tenebroso inverno, costellato di epidemie, carestie e morte. Ma non c'è mai stato quel paradisiaco periodo di pace, esso è la finzione alla quale credono i personaggi della finzione stessa e che noi lettori diamo per scontata per poter accettare il patto narrativo.

Una X maiuscola è la simbolica lettera che Propp affida alla funzione Danneggiamento, mentre una x minuscola distingue la funzione Mancanza. Una stessa lettera che normalmente viene usata per indicare un'incognita, qualcosa che non si conosce appunto, una mancanza, di conoscenza, di risultato, d'inizio di quell'equazione umana che non troverà mai un risultato definitivo in nessuna teoria.

Il Danneggiamento e la Mancanza, che Propp affianca senza quasi distinguere tra l'una e l'altra, indicano la prima vera fase della storia, prima ci sono solo le fasi della parte preparatoria, ma l'azione narrativa si scatena solo all'apparire di quest'incognita sul volto del mondo. Solo una volta abbandonata questa situazione manchevole, dopo essersi collocato nella funzione Partenza dell'eroe dalla casa (indicata da una freccia con la punta rivolta in alto nella classificazione del folklorista russo), ma sarebbe meglio dire appena lasciata questa situazione, ci s'imbatte nella funzione D, del Donatore, di colui che in qualche modo cerca di coprire la mancanza, di mettervi rimedio, di aggiustare ciò che è stato danneggiato o ciò che è nato danneggiato, manchevole, incompleto, morfologicamente carente (Gehlen 1990)<sup>1</sup>.

### **Il dono nel testo: Propp, Bremond e Hollywood**

Lo stesso Propp riassume lo schema generale della favola russa di magia con queste parole:

«Da un punto di vista morfologico possiamo definire favola qualsiasi sviluppo da un danneggiamento (X) o da una mancanza (x) attraverso funzioni intermedie fino a un matrimonio (N) o ad altre funzioni impiegate a mo' di scioglimento. A volte servono da funzioni finali la ricompensa (Z), la rimozione del danno o della mancanza (Rm), il salvataggio dall'inseguimento (S) ecc.». (2000:98)

I termini chiave che ritornano all'inizio e alla fine di questa definizione generica della favola sono mancanza (x) e rimozione della mancanza (Rm), cioè a dire il danneggiamento (X) o la mancanza (x) di un equilibrio iniziale, che dà inizio a ciò che Propp definisce propriamente Esordio (2000: 130), e il ristabilimento di un equilibrio iniziale spesso postulato nella favola stessa come pregresso o auspicato

---

<sup>1</sup> Sul concetto d'incompletezza si vedano anche i saggi contenuti in Affergan *et al.* (2005).

sotto forma di ricompensa (Z) o matrimonio (N), entrambe situazioni di retribuzione, di riscossione di un credito.

Se volessimo semplificare al minimo le variabili trasformazionali dello schematismo proppiano, potremmo avere una formula della seguente specie:  $x\uparrow DEZ\downarrow Rm$ .

Mentre lo stesso Propp insisteva sulla limitazione del suo studio al corpus di favole di magie di Afanásiev, riteniamo che questa formula generale sia, come vedremo da esempi contemporanei, esportabile al di fuori del laboratorio folklorico all'interno del quale è stata diversamente elaborata.

In questa formula c'è ancora un elemento (E) sconosciuto ai non addetti ai lavori, la figura dell'eroe, o meglio, come la definisce Propp, la Reazione dell'eroe.

«L'eroe della favola di magia è il personaggio che è direttamente vittima dell'operato dell'antagonista nell'esordio o avverte la mancanza di qualcosa, oppure che accetta di porre rimedio alla sciagura o alla mancanza che affliggono un'altra persona. Durante lo svolgimento della vicenda l'eroe è il personaggio al quale viene fornito un mezzo (o aiutante) magico che egli adopera o che lo serve». (2000: 55)

L'eroe dunque è colui che percepisce la mancanza e che decide di porvi rimedio. Non è un uomo qualunque, ma qualcuno che avverte la sua dimensione o quella d'altri come incompleta, danneggiata. Un uomo moderno, che si ripresenterà nei *Märchen* romantici, pronto a partire per un'inquietudine esistenziale che lo porterà attraverso mille travesie alla ricerca della verità, della rimozione di quella mancanza che lo ha spinto così lontano dal paese natio, come nelle opere di Novalis, Tieck, Hofmannsthal ed E.T.A. Hoffmann tra gli altri.

Ma questo stesso eroe, che assumerà il nome più comune e borghese di personaggio, lo ritroveremo spesso nel romanzo tra Ottocento e Novecento da Dostoevskij a Conrad, da Kafka a Céline e Camus, per citarne solo alcuni.

Certo a questo punto l'eroe ha perso le sue caratteristiche di essere attivo, che lotta per ricevere il dono che cambierà il senso della Storia, ma sarà travolto dai segni, dalle percezioni, che diventeranno sintomi di una tragedia personale che lo trascinerà involontariamente e indifferentemente, come Meursault<sup>2</sup>, fino alla morte.

Ma torniamo alla formula che abbiamo ottenuta attraverso la generalizzazione dei movimenti proppiani:  $x\uparrow DEZ\downarrow Rm$ . Da una mancanza (x) iniziale l'eroe parte (↑) verso l'ignoto per ristabilire l'equilibrio supposto previo al danneggiamento. Durante il viaggio incontra sempre un donatore (D) che lo mette alla prova come eroe (E) per ottenere il mezzo (Z) che lo aiuterà a ristabilire l'equilibrio (Rm) e a fare ritorno (↓) al suo mondo. Il ristabilimento dell'equilibrio avviene ovviamente durante l'avventura previa al ritorno, ma sarà formalizzato solo una volta che l'eroe abbia

---

<sup>2</sup> A. Camus, *Lo straniero*, Bompiani, Milano 1995.

fatto il suo rientro o quanto meno abbia posto le condizioni per il ripristino finale dell'equilibrio.

Ma che cosa ci autorizza ad andare contro le stesse avvertenze di Propp, come peraltro hanno già fatto molti narratologi come Bremond, per cercare di applicare un modello ristretto a una più ampia e variegata comunità di testi? La risposta ce la dà il cinema, il cinema hollywoodiano, forse di scarso valore culturale, ma di sicuro successo commerciale. Non ci preoccupiamo insomma di cosa faccia un'opera d'arte, ma di cosa faccia sì che milioni di persone rimangano inchiodate davanti a un best seller o a un film che fa grandi incassi al botteghino. In pratica a quello che gli esperti di sceneggiatura definiscono un successo, una grande storia, una storia che funzioni. Qui non c'entra il genio di Bergman o Fellini, così come non sono opere esteticamente geniali le favole stereotipate raccolte da Afanásiev o dai fratelli Grimm, ma il piacere e l'interesse prodotto da queste storie nei loro ascoltatori, lettori o spettatori.

Gli stessi grandi sceneggiatori o maestri indiscussi di quest'arte, venerati dai loro discepoli come guru della scrittura cinematografica, come Christopher Vogler o Robert McKee iniziano i loro fortunati manuali di sceneggiatura chiedendosi come mai tante storie di Hollywood ci sembrano tutte uguali e allo stesso tempo riescono ancora a coinvolgerci. Ci sono vari modelli utilizzati nelle scuole di cinematografia americane per scrivere una "buona sceneggiatura": da quella classica in tre atti di Field (1991), che riprende la nota struttura aristotelica<sup>3</sup>, a quella opposta di Truby (2009) in 22 passi essenziali per creare lo *script*, fino a quella di Vogler, che ripartendo proprio da Propp riprende un classico libro di mitologia comparata come modello insuperato di strutturazione di una storia, *L'eroe dai mille volti* di Joseph Campbell.

Robert McKee, per esempio, considerato il guru degli sceneggiatori, sostiene:

«L'incidente scatenante prima sconvolge l'equilibrio nella vita del protagonista, poi stimola in lui il desiderio di ripristinare tale equilibrio. A causa di questo bisogno – spesso istintivamente, a volte intenzionalmente – il protagonista concepisce poi un oggetto di desiderio: qualcosa di fisico, situazionale oppure attitudinale che sente di non avere, o di cui ha bisogno per raddrizzare lo scafo della propria esistenza». (2013:215)

Ritroviamo, dunque, nelle parole di McKee quel danneggiamento, quella mancanza, che lo sceneggiatore definisce incidente scatenante, che ricopre le stesse funzioni di Propp. Inoltre, proprio da questa mancanza, si origina il desiderio di ristabilire l'equilibrio iniziale attraverso un oggetto che serva allo scopo (xEZRm). Ovviamente il movimento di andata (↑) e ritorno (↓) sono impliciti in un film

---

<sup>3</sup> Aristotele, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid 2004.

d'azione così come, vedremo, l'intervento di un donatore (D) per ottenere l'oggetto del desiderio. Ecco che la formula generalizzata da quelle di Propp per le favole russe di magia si ripresenta per i film d'azione, e non solo, hollywoodiani.

C'è da chiedersi come mai le storie siano strutturalmente così "semplici" o "ripetitive", tanto da poterle enunciare in una formula, sia pure di comodo. McKee risponde che:

«In sostanza, sin dagli albori dell'umanità, ci siamo sempre raccontati la stessa storia, in un modo o in un altro, e questa storia potrebbe essere utilmente chiamata ricerca. Tutte le storie assumono la forma di una ricerca. *Un evento squilibra l'esistenza di un personaggio, in meglio o in peggio, facendo insorgere in lui il desiderio conscio e/o inconscio di ciò che ritiene ristabilirà l'equilibrio spronandolo alla ricerca del suo oggetto del desiderio contro le forze antagoniste (interiori, personali, extrapersonali). Può riuscire o non riuscire a ottenerlo. In sintesi, una storia consiste in questo*». (2013: 220)

Ma da dove proviene questo squilibrio che scatena la ricerca? Dalla mancanza, da quella sottrazione, da quel danneggiamento che già secondo Propp costituiscono l'Esordio della storia e lo stesso McKee a questo proposito cita Sartre e Heidegger (2013:253) per giungere a una definizione che ricorda da vicino Malinowski dove afferma che da quando abbiamo "superato la fase della lotta per la sopravvivenza fisica. [...] Una volta vestiti, nutriti, alloggiati e curati, noi riprendiamo fiato e ci rendiamo conto di quanto siamo incompleti come esseri umani" (2013:257-258).

Insomma le storie sono un prodotto di quella stessa incompletezza morfologica, di quella medesima indeterminatezza ontologica e di quel desiderio dell'Altro di cui parlano Gehlen, Sartre, Heidegger e Lacan e che può essere sintetizzata da quella ricerca di Sé che Jung chiamava "processo d'individuazione" (Bortoluzzi 2014: 137).

Un bisogno antropologico, antropopoietico (Affergan *et al.* 2005), di completezza generato da una mancanza all'origine, quel regno edenico al quale solo si accenna nelle favole, perché utopico, extramondano così come extratestuale, un inizio necessario ma puramente mitico sul quale s'innesta la storia.

Una storia è dunque una ricerca e ogni ricerca è un viaggio. Possiamo quindi reinserire le funzioni momentaneamente messe tra parentesi nell'applicazione della nostra formula a McKee, che ora può essere riscritta così:  $x\uparrow EZ\downarrow Rm$ . Fin qui il dono si configura più genericamente come oggetto del desiderio (Z), che acquisirà le caratteristiche del dono nel momento in cui farà la sua apparizione la funzione del donatore (D).

Vediamo ora cosa succede con il modello di Christopher Vogler, uno dei più adottati nella stesura delle sceneggiature hollywoodiane. Vogler intitola il suo libro

più famoso *Il viaggio dell'Eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*. Fin dall'introduzione sostiene la tesi, non dissimile da quella di McKee, che “tutti i racconti sono composti da alcuni elementi strutturali comuni presenti in modo universale nei miti, nelle fiabe, nei sogni e nei film” (2010:15) e prosegue affermando che Joseph Campbell, nel suo *L'eroe dai mille volti* (1949) “aveva scoperto il codice segreto del racconto” (Vogler 2010: 16).

All'impostazione del monomito di Campbell, Vogler accosta la teoria degli archetipi junghiani, stabilendo così un viaggio in dodici tappe durante le quali l'eroe incontrerà sette delle figure archetipiche di Jung, rendendo così più flessibili i ruoli svolti dai personaggi nelle funzioni di Propp, che rimane comunque sullo sfondo di tutto il testo attraverso i suoi concetti come una sorta di nume tutelare.

Senza entrare nella pur affascinante rilettura di Campbell da parte di Vogler, ci limiteremo a fissare alcuni punti già determinati in precedenza e a reintrodurre la figura del dono e del donatore. Per riassumere brevemente, tutto lo schema di Vogler richiama espressamente la struttura dei riti d'iniziazione e il viaggio iniziatico del neofita fino all'incontro con la morte e la resurrezione (Vogler 2010:30-31).

Vogler inserisce esplicitamente la funzione del donatore di Propp sotto quella dell'archetipo del Mentore (2010:45). L'impostazione junghiana del modello di Vogler trasforma il viaggio in una ricerca di Sé, in un vero e proprio processo d'individuazione che scaturisce dunque da una mancanza di tipo psicologico, come un elemento della personalità, ma che comunque anch'egli definisce come “difetti”, “mancanze” o “incompletezza” (2010:40).

Se la mancanza (x) è sempre l'origine e il viaggio di andata (↑) e ritorno (↓) la fase principale di tutto il sistema circolare vogleriano, che fa capo all'eroe (E) e al suo sviluppo come essere completo (umano o divino), che avrà la sua ricompensa e il suo elisir da riportare a casa (Rm), il Mentore riporta in gioco la funzione del donatore (D) di colui cioè che offre all'eroe il mezzo (Z) per conquistare il suo scopo. In questo caso la funzione del donatore, così come il mezzo magico sono parti fondamentali ma meno facilmente identificabili, in quanto occulti sotto una cortina psicologica che fa magari del donatore un consigliere e del dono una presa di coscienza. Tuttavia la formula, per quanto esile e generica, si mantiene salda su quei pochi elementi  $x\uparrow DEZ\downarrow Rm$  che antropologicamente potrebbero essere riordinati come segue:  $xE\uparrow DZSE\downarrow Rm$ . Dove (sE) minuscolo sta per il soggetto eroe che avverte la mancanza e (SE) maiuscolo per il Soggetto eroe che grazie al dono ha acquistato coscienza della propria natura di soggetto e del suo necessario ritorno verso un'origine che sa ormai non originaria<sup>4</sup>. Questo implica che la formula perde la sua classica struttura lineare per assumere infinitamente, storia dopo storia una

---

<sup>4</sup> Per evitare ambiguità con le funzioni di Propp sarà bene ricordare che la lettera S, nella *Morfologia della fiaba* indica invece il “salvataggio dell'eroe” e che la lettera E si riferisce alla funzione “reazione dell'eroe” (Propp 2000: 154-156). Sul problema dell'origine non originaria nel rapporto antropologia-letteratura si veda Bortoluzzi (2014).

struttura abissale dove non c'è ricompensa, ma solo momentanea compensazione, instabile equilibrio, che mantiene il baratro della mancanza originaria fuori dal testo, fuori dalla storia, nel meta-testo, mantenendo vivo il patto narrativo e l'illusione referenziale, perché se il dono è ancora l'oggetto magico che ci lega all'interno delle storie dei film odierni così come lo era per le favole di secoli fa, "il racconto rappresenta la moneta di scambio del contatto umano" (2013:41), fuori dal testo.

Ma rimaniamo ancora all'interno del testo per giustificare quella funzione del donatore (D) e dell'oggetto donato (Z) come elementi fondamentali di tutte le storie. Il senso del dono è quello più generale possibile di stabilire relazioni tra gli uomini (Caillé 1998)<sup>5</sup> e questo è proprio ciò che assolve la funzione del donatore, di un soggetto (positivo o negativo) che interviene nella storia come un terzo tra l'inizio e la fine del viaggio dell'eroe, dato che non si danno narrazioni senza personaggi (Chatman 2003) o con un unico personaggio. Il donatore scatena il desiderio del soggetto verso l'oggetto come un mediatore, diventando spesso il vero motore della trama, in quello che Girard ha definito "desiderio triangolare" (Girard 2002). Ora il dono (Z), fisico, affettivo, psicologico o immaginario, può essere accettato dall'eroe, rifiutato, rubato, distrutto e finalmente restituito, creando veri e propri circuiti narrativi a partire dall'oggetto dono (Z), quelli che Bremond (2002) chiama i "possibili narrativi". Quest'oggetto, spesso inesistente, ma attorno a cui tutti i personaggi del film gravitano, Hitchcock lo chiamava Mac Guffin (Truffaut 1985/1994:111-114), un oggetto che passa di mano in mano come una valigetta dal contenuto ignoto ma del massimo valore, un documento segreto, una formula, insomma, un qualcosa della massima importanza che muove le posizioni e i ruoli dei protagonisti spostandosi tra di loro, ma che alla fine, si scoprirà, è senza alcuna vera importanza, un contenitore vuoto, un gioco di dare, avere, contraccambiare, ricercare che muove la narrazione, ma che in realtà è un semplice pretesto per mantenere la suspense spostando l'attenzione dello spettatore.

Come dicevamo all'inizio di questo saggio, Claude Bremond utilizza nella sua *Logica dei possibili narrativi* concetti di carattere economico. Riassumendo la complessa teoria narrativa elaborata dal narratologo francese, possiamo dire che in ogni racconto si presentano tre sequenze elementari suscettibili di ricomporsi in sequenze più complesse all'infinito (2002:100-102). Queste sequenze fanno capo a due schemi estremamente generali a cui si possono ricondurre tutte le narrazioni possibili. Il primo parte da un Miglioramento da ottenere con possibilità o meno di sviluppo positivo o negativo e il secondo da un Peggioramento prevedibile che può essere evitato o prodotto nel corso della sequenza triadica (2002:102-103). Senza riportare in questa sede i complicati schemi di Bremond quello che ci interessa è di mettere in evidenza come sia il Miglioramento da ottenere, sia il Peggioramento

---

<sup>5</sup> Utilizziamo qui e nelle seguenti pagine il concetto di dono come simbolo elaborato dallo stesso Mauss e ripreso ampiamente da Caillé (1998: 206-235).

prevedibile siano due situazioni di partenza caratterizzate da una mancanza reale o possibile. Ci ritroviamo quindi a quell'origine manchevole che sembra essere ontologicamente l'avvio di ogni narrazione.

Per superare questa mancanza, di cui parla lo stesso Bremond (2002:103), è necessario che il processo di miglioramento, che compone la seconda fase dello schema, si strutturi come "un reticolo di fini-mezzi dettagliabile all'infinito. Inoltre questa trasformazione introduce due ruoli nuovi: da una parte l'agente che si assume il compito a profitto d'un beneficiario passivo svolge, in rapporto a quest'ultimo, il ruolo d'un mezzo [...] *alleato*" (2002: 106), mentre l'altro assume il ruolo di *antagonista*. A questo punto il beneficiario può trovarsi nella condizione di ricevere aiuto come contropartita "di un passato servizio" e allora l'alleato si trova nella condizione di debitore del beneficiario, oppure, se "l'aiuto è fornito in attesa d'un futuro compenso" l'alleato sarà creditore del beneficiario.

Insomma, "il beneficiario ed il suo alleato formano una coppia creditore/debitore" (2002: 108). Tralasciando le limitazioni di un tale approccio al racconto, che limita il campo della narrativa a pochi infinitamente ripetibili schemi elementari, che vorrebbero rifarsi alle "forme più elementari del comportamento umano" e al "campo dell'esperienza possibile" (2002: 121), vorremmo invece riprenderne la coppia beneficiario/alleato-creditore/debitore.

Considerando il beneficiario del miglioramento l'eroe della storia e l'alleato il donatore ci ritroviamo di fronte a una coppia debitore/creditore, che però, secondo la logica del dono di Mauss (1991), restituirà ad usura il dono ricevuto alla fine della storia con la rimozione del danno o della sgiatura (Rm), come vuole il modello Propp-Vogler. Vogler infatti non parla solo di un miglioramento personale ma del ritorno dell'eroe con l'elisis che beneficerà l'intera comunità dei viventi, e dunque anche l'alleato-donatore (D). Nel caso dell'alleato debitore, invece, si tratterà solo del pagamento di un vecchio credito al beneficiario eroe, come accade in molti film dove l'eroe arriva da un vecchio amico che gli deve un favore.

Debitore o creditore, mentore o donatore, alleato o antagonista, colui che inizia il circuito del dono (offrendolo, sottraendolo, negoziandolo, distruggendolo ecc.) avrà sempre una funzione narrativa fondamentale: quella di dare la svolta decisiva alla storia cercando di offrire, o sottrarre definitivamente affinché l'origine abissale neghi per sempre ogni ulteriore proliferazione all'ente mondano (ma si sa a Hollywood il lieto fine è d'obbligo), il dono che andrà a completare, seppur momentaneamente, fino alla prossima storia, la mancanza iniziale che ristabilirà il gioco infinito tra l'essere e il nulla, tra l'ente e il niente, tra l'abisso e il fondamento.



## **Il dono del testo: Sahlins e Dinesen**

Finora abbiamo parlato del dono come elemento testuale, che interviene nella vita dei personaggi e nello svolgimento della trama. Tuttavia il dono ha uno stretto rapporto con la letteratura anche fuori dal testo, anzi come testo stesso. I libri infatti si regalano, si prestano, si lasciano sui sedili di treni e aerei per coloro che seguiranno, si collezionano ecc. insomma entrano in un circuito relazionale estremamente complesso che va dall'autore al lettore e da questo ad altri lettori possibili, attraverso tutti gli stadi intermedi della sua produzione editoriale.

I libri come i doni, mettono in relazione le persone, creano alleanze, club di lettori, fans accaniti, premi letterari e fiere per menzionare solo il libro, mentre il testo è qualcosa di più complesso che include anche le storie orali, raccontate nei treni, nelle sale d'aspetto degli ospedali, negli aerei, sugli autobus, agli incontri sociali, per telefono, al bar o su internet.

Se la storia d'invenzione raccontata nel romanzo appena uscito in libreria contiene una parte dell'autore che l'ha scritto, come una sorta di *hau*, a maggior ragione questa parte intima, spirituale la contengono le biografie, i racconti di vita raccolti qui e là da giornalisti o antropologi o da semplici viaggiatori che condividono uno scompartimento o una fila di sedie in circostanze fortuite. Come dicevano Karen Blixen (Jedlowski 2000: 118) e Pirandello (2003), tra gli altri, chi ci ha conosciuto anche solo per poco tempo possiede una parte della nostra storia, quella che solo lui o lei hanno potuto vedere, udire o anche solo immaginare e forse un giorno, diceva Karen Blixen (Jedlowski 2000), ce la potrebbe anche restituire.

I racconti sono fatti per essere narrati, cioè donati, in attesa magari che qualcuno replichi con una sua versione della stessa storia o con un'altra totalmente differente ma altrettanto straordinaria, o strana, o incredibile, o banale come quelle che si raccontano tutti i giorni mentre si va al lavoro. Il fatto stesso di raccontare implica un uditore, un lettore, uno spettatore nel caso del cinema o del teatro, ma sempre ci dev'essere qualcuno disposto ad accogliere quanto gli viene offerto. Certo il libro comprato non è donato, ma poi entra nel circolo del dono anche solo attraverso la sua recensione, il suo essere riraccontato dal lettore entusiasta che lo consiglia all'amico o magari lo regala o lo presta, mentre più chiaro è il discorso per l'oralità dove il racconto viene dato, ricevuto e spesso è ritornato al suo primo narratore arricchito da più o meno inaspettate varianti, come nelle leggende metropolitane.

L'importante è che il circuito delle storie non si fermi, che esse non finiscano censurate, zittite, occultate come nelle dittature, nelle religioni intolleranti o come succedeva nelle antiche famiglie nobili o altoborghesi dei secoli scorsi dove la chiacchiera, il pettegolezzo o la pagina di diario che potevano compromettere l'onore della famiglia venivano castigate sotto pesanti veli d'omertà. Queste storie, infatti, come in tanti film e romanzi, prima o poi verranno fuori come traumi ancestrali che

saranno l'inizio di veri e propri romanzi familiari, tragedie quotidiane del non detto, di ciò che è stato celato, chiuso, impedito nella sua circolazione e che prima o poi troverà la sua vendetta se non in una generazione in quella successiva, trasformandosi da dono in veleno, secondo l'ambiguità semantica della parola in inglese e tedesco *Gift*.

Marshall Sahlins criticando l'interpretazione dello "spirito del dono" data da Mauss (1991:168-172) sostiene, sulla base dei lavori di Best (1909), che:

«Il contraccambio passa tramite un terzo. Questa mediazione in ogni caso porta a termine il dono iniziale: con il passaggio dalla seconda alla terza persona, un certo valore o effetto si aggiunge alla cosa data dalla prima alla seconda. E in un modo o nell'altro, il primo beneficiario (termine intermedio) è minacciato di annientamento (*mate*) se il ciclo non è completo». (Sahlins 1980: 170)

Allora secondo Sahlins lo *hau*, lo spirito contenuto nel dono, non sarebbe parte dello spirito del donante, ma il prodotto del dono stesso. Ciò significa che la vendetta del dono, verso chi lo trattiene impedendogli di ritornare all'originario donatore, non dipende dalla separazione avvenuta, ma da ciò che il dono stesso rappresenta: un "eccesso" secondo l'etimologia della parola maori *hau* (Sahlins 1980: 168), un accrescimento, una proliferazione.

Così, racconta Isak Dinesen in *Storia immortale*, succede con i racconti, che non possono diventare proprietà di qualcuno, capitale, ma devono poter circolare come il frutto di un'altra storia, di un altro dono. C'è solo un modo in cui una storia può essere concupita e fatta propria impedendogli di circolare tra i suoi narratori ed è realizzandola, trasformando la finzione in realtà. Così accade al signor Clay, il ricchissimo mercante inglese di Canton che non conosce altro che l'accumulazione capitalistica descritta nei suoi libri contabili, che ogni sera l'ebreo Elishama gli legge per accorciare le sue lunghe notti insonni provocate dai dolori della gotta. Quando Clay scopre, o meglio ricorda, che esistono storie che non si rifanno alla realtà delle cose materiali, storie mai accadute che i marinai si raccontano da una nave all'altra come se le avessero vissute in prima persona, pur sapendo che sono false, e che anzi si tratta sempre della stessa storia con alcune personali varianti, si ossessiona fino alla follia di volerla realizzare.

Come dirà lo stesso contabile Elishama:

«Questa storia sarà la fine del signor Clay. [...] Nessun uomo al mondo, neppure il più ricco, può prendere una storia che il popolo ha inventato e raccontato, e far sì che succeda». (Dinesen 2011:922)

E così il mattino successivo alla rappresentazione della famosa storia del marinaio, che sceso al porto incontra un uomo ricco che per cinque ghinee d'oro lo

invita a cena nella sua sontuosa dimora e gli chiede di dormire con la sua giovane e bellissima moglie per dargli un erede, il signor Clay giace morto sulla sua poltrona, mentre il marinaio abbandona la casa giurando che non avrebbe mai raccontato la sua avventura.

La realtà tangibile, collezionabile dunque non sarà mai successa perché non verrà mai raccontata, mentre la finzione immateriale della narrazione continuerà a proliferare di bocca in bocca. Il racconto udito dallo stesso Clay in gioventù, durante il suo viaggio in nave verso la Cina, è per così dire rimasto nelle orecchie del suo beneficiario (lui stesso ragazzo) che rifiutandosi, come era suo dovere d'intermediario, di contraccambiarlo lo ha fatto suo "trasformando una favola in realtà" (Dinesen 2011: 939).

In altra sede abbiamo discusso la struttura triadica di un'antropologia della letteratura che voglia propriamente chiamarsi tale, occupandosi cioè delle istanze reali che partecipano alla comunicazione letteraria: l'autore, il testo e il lettore (Bortoluzzi 2009). Riprendendo liberamente la struttura triangolare del desiderio mimetico di Girard (2002), possiamo trovare sempre un autore (narratore nel caso della tradizione orale) che dona un testo (l'oggetto del dono) a un beneficiario (il lettore o l'ascoltatore) dove quest'ultimo desidera il testo prodotto dal primo. All'interno della complessa comunicazione letteraria, fatta di tradizioni, di generi, di intertestualità, di varianti, temi ecc. il testo-dono si trova proprio nella posizione di prodotto che produce altri prodotti provenendo da un narratore-donatore nelle mani di un lettore-beneficiario, ma se il circuito comunicativo si fermasse la letteratura in se stessa morirebbe. La narrazione è essenzialmente, ontologicamente, intertestuale e ipertestuale, fatta per generare altri racconti, proprio come nelle *Mille e una notte*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*<sup>6</sup> e tante altre storie che formano la cornice di un'altra storia in una interminabile e vertiginosa *mise en abyme*. Scrive infatti Caillé che "l'alleanza non si svolge soltanto su un piano in qualche modo orizzontale, fra uomini contemporanei tra loro, ma anche, verticalmente, fra generazioni" (1998:227).

Clay ha interrotto il ciclo del dono del racconto, e così facendo è incorso nella vendetta del dono, in quanto come spiega Tamati Ranapii sullo *hau* dei *taonga* "quell'oggetto è il frutto [*hau*] dell'altro. Se mi tenessi stretto per me quell'oggetto di valore, m'ammalerei [o morirei]" (Sahlins 1980:168).

Il dono in fondo è un mettere in relazione le cose, generare senso come fanno i simboli "per le loro affinità elettive" (Caillé 1998:228). Allora gli individui e le cose e i momenti creano senso nel loro incontrarsi e impedire questi incontri significa perdere la dimensione del senso, rischiando così l'incomprensione, il solipsismo, l'anomia, la guerra, la follia. Infatti, scrive ancora Caillé (1998:231),

---

<sup>6</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano 2002.

«Ciascuno [...] considera collegati, alleati per sempre nello spirito e nel cuore, il tale paesaggio, la tale musica, il tale sorriso intravisto, un'emozione particolare, quel suono, quella idea e tante altre cose ancora. È lecito chiamare immaginario questo simbolismo privato e particolare, incastrato nel simbolismo generale, a meno che non lo travalichi completamente, il che è il contrassegno delle psicopatologie».

Immaginario, dunque, si può definire quest'alleanza privata fatta di "intermittenze del cuore" per dirlo con Proust (1991: 166-197), o di "momenti perfetti" nelle parole di Sartre (1990: 183-207), creare alleanze tra emozioni, cose, luoghi, persone che resteranno per sempre la metà spezzata del nostro simbolo, del nostro ricordo che qualcosa all'improvviso saprà riconoscere, come un profumo, un biscotto, un oggetto o uno sguardo. L'immaginario è dunque questo simbolismo particolare che fa parte di un simbolismo più generale che appartiene alla sfera sociale e così come "i doni sono simboli" e i simboli doni (etimologicamente) (Caillé 1998:224-227), anche i racconti lo sono e lo sono proprio perché appartengono a quell'immaginario, a quel "simbolismo privato" che scaturisce dal montare insieme i frammenti sparsi delle proprie vite o delle proprie assenze, perché i simboli in fondo non sono che questo: "ciò che rende presente un'assenza" (Caillé 1998:234), proprio come la letteratura, il dono della presenza di un'assenza (Bortoluzzi 2014).

## **Bibliografia**

Affergan F., et al., 2005 [2003], *Figure dell'umano. Le rappresentazioni dell'antropologia*, trad. it. Meltemi editore, Roma.

Aristotele, 2004, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid.

Bortoluzzi M., 2009, *La struttura del desiderio. Note su antropologia e letteratura*, "(con)textos. Revista d'antropologia i investigació social", n. 3, juny, pp. 19-38.

Bortoluzzi M., 2014, *L'eco dall'abisso. Antropologia, letteratura e follia*, "DADA. Rivista di Antropologia post-globale", n. 2, Dicembre 2014, pp. 101-145.

Bremont C., 2002 [1966], *La logica dei possibili narrativi* in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano, pp. 97-122.

- Caillé Alain, 1998, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Calvino I., 2002 [1979], *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Mondadori, Milano.
- Campbell J., 2012 [2008], *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino.
- Camus A., 1995 [1942], *Lo straniero*, Bompiani, Milano.
- Chatman S., 2003 [1978], *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Net, Milano.
- Dinesen I., 2011, *La historia inmortal* (1953), en *Cuentos reunidos*, Alfaguara-Santillana Ediciones-ebook, Madrid.
- Field S., 1991, *La sceneggiatura. Il film sulla carta*, Lupetti, Milano.
- Gehlen A., 1990 [1950], *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano.
- Girard R., 2002 [1961], *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano.
- Jedlowski P., 2000, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Bruno Mondadori, Milano.
- Mauss M., 1991 [1950], *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, pp. 153-292 in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino.
- McKee R., 2013 [1997], *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e per l'arte di scrivere storie*, Omero-ebook, Roma.
- Pirandello L., 2003 [1926], *Uno, nessuno e centomila*, RCS Editori, Milano.
- Propp V. Ja., 2000 [1928], *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.
- Proust M., 1991 [1913-1927], *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IX, t. 1, *Sodoma e Gomorra*, Einaudi, Torino.

Ricoeur P., 1999 [1973], *Relato histórico y relato de ficción*, pp. 157-181, en Id., *Historia y narratividad*, Paidós, Barcelona.

Sahlins M., 1980 [1972], *L'economia dell'età della pietra. Scarsità e abbondanza nelle società primitive*, Bompiani, Milano.

Sartre J. P., 1990 [1938], *La nausea*, Einaudi, Torino.

Truby J., 2009, *Anatomia di una storia. I ventidue passi che strutturano un grande script*, Dino Audino, Roma.

Truffaut F., 1985/1994 [1983], *Il cinema secondo Hitchcock*, l'Unità/Pratiche Editrice, Parma.

Vogler C., 2010 [1992], *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*, Dino Audino, Roma