

RIASSUNTO LIBRO TECNICHE DELLE SCRITTURE

1. Il bisogno di verità nella società del complotto.

-Non c'è bisogno del saggista per accorgersi che le serie audiovisive più seguite sono quelle poliziesche.

Il giallo ci fornisce un metodo per realizzare alcune delle nostre aspirazioni più profonde, come quello della verità.

Narrativa d'indagine

L'unica cosa che conta è il fatto che l'autentico oggetto di valore del racconto è la verità. Una narrazione, una corrente, un genere ottengono un successo di massa quando una parte considerevole della massa stessa insegue gli stessi desideri dei protagonisti delle storie raccontate. Quello che ci manca nella realtà, e che cerchiamo nella fiction poliziesca, non è solo una società dove ogni crimine viene punito, *ma è un mondo di verità, un mondo che non ci costringa al dubbio perenne.* Il poliziesco è figlio della comunicazione di massa e non è un caso che le sue origini coincidano con la diffusione su larga scala dei giornali. I grandi polizieschi dell'ottocento compaiono sulla prima pagina dei quotidiani popolari.

La severa separazione di fact e di fiction viene abbandonata sempre più frequentemente. Informazioni, servizi e persino articoli di fondo attingono al repertorio della **produzione amena** (produzione per l'intrattenimento), i pezzi letterari mirano in modo strettamente "realistico" a duplicare la realtà esistente sussunta dal resto secondo un cliché preconstituito e sopprimono i confini tra romanzo e reportage. Una comunicazione di massa che gioca a favore della stabilità sociale, della conservazione, che offusca le capacità critiche e limita la partecipazione ai processi decisionali.

Se è vero che il proliferare di fiction e di Docu-fiction può indurre ad assimilare le stagioni delle stragi ad un semplice telefilm, *a non distinguere più tra ciò che è stato inventato e ciò che è accaduto storicamente*, è anche vero che esso induce a cercare nella realtà dei fatti le stesse trame intricate delle narrazioni, induce cioè a dubitare della realtà così come essa viene presentata a questo, non può fare che bene. La rappresentazione narrativa della società oppone il dubbio, oppone la possibilità di altri scenari. Nascono le mille teorie del complotto.

La narrativa lavora come una sorta di "quinta colonna" all'interno dell'universo della comunicazione di massa. Mi piace pensare alla fiction d'indagine come una sorta *di falla nel sistema, come un virus che mina il sistema dall'interno stimolando il desiderio di verità.* Si potrebbe obiettare che la narrativa di indagine, invece di indicare la strada per una ricerca di verità, contribuisce piuttosto all'edificazione di una società paranoica. I sostenitori delle teorie anti-complottiste affermano che l'attitudine diffusa a cercare sempre disegni oscuri dietro il verificarsi degli eventi, nasce dalla non accettazione di quegli stessi eventi e della loro motivazione ufficiale. Una delle più classiche dimostrazioni della fallacia delle teorie della cospirazione è fornita dall'utilizzo particolare da parte del nazismo, dei protocolli dei Savi di Sion. Potremmo a questo proposito parlare di complotti della menzogna: la menzogna diventa complotto quando viene socialmente condivisa a livello collettivo, prevarica i diritti della verità determinando conseguenze concrete che vanno al di là della semplice negazione del vero. *L'onnipresenza dell'ipotesi del complotto non è sintomo di una società paranoica, bensì di una società che ha perduto il valore della verità.* La società di dell'indagine o del dubbio, nella società dell'informazione o della disinformazione, *la forza della narrativa d'indagine non sta nel dimostrare il complotto, ma nel mostrare che il complotto è sempre possibile.*

2. Oltre la valenza consolatoria: esorcizzare la morte.

Sulla narrativa di genere dobbiamo soffermarci sulle molteplici forme che questa vera o presunta consolazione assume. In primo luogo c'è il carattere di intrattenimento che viene normalmente attribuito alla

letteratura di genere nel suo complesso e al poliziesco; l'intrattenimento che viene visto *subito utilizzato come sinonimo di evasione e come contrario di impegno*. L'intrattenimento sarebbe contro la Torio perché allontanerebbe il male e i veri problemi del nostro orizzonte. "tutto sommato non mi interessa far evadere il lettore, mi interessa invaderlo." Probabilmente la letteratura di intrattenimento non ha avuto accesso alle grandi battaglie per la libertà e la difesa dei diritti umani, i suoi autori non hanno corso un rischio, ma se difendere la libertà umana significa anche denunciare la banalità del male, allora anche la narrativa di genere è stata in prima linea. La letteratura di indagine, per sua natura ha dovuto occuparsi di questo è di molto altro: del male che si annida nelle famiglie del rapporto tra vittima e carnefice, della paura del sentimento umano. Partiamo dai primi: benché i cambiamenti nei sistemi giuridici di alcuni paesi abbiano reso d'attualità le indagini condotte nella difesa con l'aiuto di investigatori privati (come da sempre avviene negli Stati Uniti), i protagonisti dei telefilm gialli rimangono nella stragrande maggioranza gli appartamenti dalle forze dell'ordine alla magistratura. Se un tempo la sconfitta del male era affidata all'abilità del singolo poliziotto che agiva da eroe, adesso a trionfare è il lavoro di squadra, è l'istituzione in quanto tale, nascono così i Carabinieri, il distretto di Polizia, ecc...

Serie ideate per il **Prime Time**, si assiste a una stratificazione delle vicende che corrisponde a una stratificazione dei ruoli.

-Log Line: l'inchiesta che attraversa con continuità tutti gli episodi della stagione, ruota normalmente intorno a crimini gravissimi ed è appannaggio degli investigatori più eminenti. *Ispettori e Agenti* hanno però un loro spazio all'interno di ogni puntata è il loro ruolo nella soluzione di casi minore complessità, risulta non meno salvifico di quello dei capi. Questa ripartizione dei compiti rispecchia la realtà, in cui *i poliziotti e carabinieri non si trovano mai confrontati a un singolo episodio criminale, ma una pluralità dei fatti*. Il compito principale è quello di assicurare lo spettatore perché il cittadino è al riparo da ogni misfatto. Mentre l'**eroe solitario** si occupava solo di quei crimini, come l'omicidio, che di solito non attraversava l'esistenza della gente normale. **L'eroe collettivo** affronta anche situazioni nelle quali le persone comuni si sentono minacciate direttamente. Il messaggio è chiaro: *a riportare l'ordine e solo lo stato nel suo complesso*. I personaggi devono essere belli e cariche di fascino, simpatici e trasudanti. Ma ancora più importante è la **rettitudine**. Contrariamente al cinema e alla narrazione letteraria è diventato ormai un *topos, nella finzione televisiva Europea, la divisione tra il bene e il male*. Nella produzione statunitense ha saputo differenziale maggiormente le tematiche. Accanto a Poliziotti senza macchia e senza paura, troviamo spazio esempio Dexter che come agente della scientifica dà la caccia ai serial killer e poi li punisce. Il tema principale è la morte. La morte è inquietante, fa paura, proprio per questo le vecchie pubblicità dei romanzi gialli reclamizzavano i "libri per dormire".

Il tabù della morte accidentale.

Nella vita reale la morte viene presentata come risultato e non come processo. Gli studi antropologici hanno ormai dimostrato che la società contemporanea ha vergogna della morte, l'accetta, ma non la esibisce. Dell'immagine della morte noi abbiamo un disperato bisogno, perché sappiamo che essa fa parte del nostro destino. La morte non rappresentata è come una verità nascosta: **il tabù della morte**; diviene allora uno di quei complotti della menzogna di cui abbiamo parlato prima. *Più una verità è certa e al tempo stesso nascosta e più siamo attratti da essa*. Contrariamente ai giornali e ai telegiornali, che ci mostrano la morte come risultato, il poliziesco ci parla del suo divenire, nel suo farsi.

La violenza dell'omicidio denuda la morte, la spoglia di ogni pudore. Una delle figure emblematiche del romanzo criminale contemporaneo è proprio quella del medico legale dell'uomo o della donna per il quale la morte non ha segreti né sfumature. Nel realismo del poliziesco si fa spazio l'iper-realismo della rappresentazione della morte. Di fronte a questo iper-realismo, l'atteggiamento del pubblico è voyeuristico: siamo attratti da una rappresentazione socialmente sconveniente, ma allo stesso tempo profondamente autentica.

3. Il poliziesco non consolatorio: La tragedia del male.

Ma esiste davvero questo legame profondo tra il giallo e la tragedia? Intendo dire che molti noir contemporanei affondano le loro radici nella tragedia greca, perché hanno "liberato" la narrazione poliziesca dall'estetica dell'indagine, dal compiacimento gratuito per le doti speculative dell'investigatore. Così "depurato" il Noir deposita sul fondo gli elementi che aumentano autenticamente lo legame alla tragedia: *l'emergenza della verità, l'ineluttabilità del dolore, l'impossibilità della consolazione*. Il fascino intellettuale

dell'investigatore entra in crisi evidentemente intorno al 1930. A partire da quegli anni, si comincia a sentire il bisogno di un'alternativa all'impagabile logica di Holmes e di Dupin.

L'alternativa è duplice: da un lato la risposta statunitense **dell'hard boiled**, che assottiglia le differenze di metodo e talvolta anche di etica tra investigatori e delinquenti, dall'altro una risposta più solitaria, il **Maigret**, che ai sistemi sbrigativi e violenti dei colleghi d'oltreoceano *oppone la psicologia alla buona dell'uomo comune*. L'indagine deduttiva non muore, in letteratura, con gli anni 30 ma entrano in uno stato di catalessi dal quale si risveglia in modo evidente solo alle soglie del 2000. Attraverso la ricerca scientifica e tecnologica delle soluzioni e dall'altra cerca rifugio dal male nelle solide certezze del DNA e delle impronte digitali. A far declinare il fascino seduttivo della deduzione è l'assuefazione del pubblico alle meraviglie della Scienza. Spenta la luce abbagliante della Scienza, i lettori e gli autori di polizieschi si accorgono che nell'indagine deduttiva manca spesso qualcosa di importante: **l'uomo**. Ci sono i segni del crimine, ma delle motivazioni profonde che inducono il crimine non resta che il pallido spettro: **il movente**. Ecco allora che chi cerca nel romanzo poliziesco il "romanzo" e non solo il "poliziesco", non si accontenta della "causa efficiente", vuole la causa più profonda, vuole l'uomo, l'essere umano, la sua complessità. Ciò che appassiona Maigret, che lo spinge a cercare la soluzione, **sono gli uomini coinvolti nella storia che gli si presenta ogni volta, la vittima e il colpevole, la loro vita, il loro passato. Non pensa mai ai suoi casi come a rompicapi logici, come slide alla propria capacità deduttiva.**

La promessa.

Edipo fallisce il proprio lavoro di investigatore, così come non fallisce il tenente Matthai della polizia centrale e proprio per questo che la beffa è più amara.

La bella favola moralmente necessaria del criminale assicurato dalla giustizia soccombe di fronte al caso e al caos: è un caso se la morte si porta via il colpevole, è per colpa del caso che Matthai stesso non riesce a mantenere la promessa fatta ai genitori della piccola. Ed è il caso che impedisce ad Edipo di mantenere fino in fondo la promessa fatta agli abitanti di Tebe.

Il ruolo dell'investigatore non è più sociale, non è più quello della tutela del debole attraverso l'eliminazione del malvagio ma è un ruolo morale, quello della scoperta della verità.

Il poliziesco, soprattutto il Noir, aveva bisogno di abbandonare la sua funzione consolatoria. Nel Noir che tende al dramma, niente miracoli della scienza, ma anche nessuna fiducia nelle organizzazioni dell'uomo, *prima tra tutte la giustizia*.

Il poliziesco che svela il delitto ma lo lascia impunito mette in scena una metafora dell'umanità. L'indagine più interessante non è quella che esplora la scena del crimine, ma quella che penetra nel cuore di chi il crimine lo ha commesso: *lo penetra senza avere la pretesa di spiargli tutto, arrendendosi di fronte alla banalità del male*.

4. Il fascino irresistibile del DNA

Oggi definiremo "fiction poliziesca" sia uno degli strumenti migliori per informare il pubblico circa la realtà. Il testo narrativo si distingue dagli altri per la sua capacità: di generare valori, per la sua capacità di creare immedesimazione, per la sua capacità di sembrare vero e per la sua capacità di permanere nella memoria collettiva.

C.S.I. EFFECT

Possiamo definire il C.S.I. effect come l'insieme di quei comportamenti che le persone coinvolte nel crimine mettono in atto sulla base di convinzioni maturate attraverso la visione di serie televisive scientifiche-poliziesche. Il concetto tiene conto dei **tre diversi aspetti che compongono il C.S.I. effect**:

- L'influenza delle fiction televisive sui giudici,
- Sulla formazione,
- Delle forze dell'ordine e sui criminali stessi.

A partire dalla metà degli anni Duemila si comincia a parlare di C.S.I effect soprattutto in relazione all'operato delle giurie popolari dei tribunali degli Stati Uniti, cioè del paese dove l'esito di un processo dipende in massima parte dalle decisioni di persone che non hanno alcuna formazione giuridica o investigativa. Il **C.S.I effect** consiste in questo: grazie ai programmi televisivi; i membri delle giurie credono di sapere tutto circa le scienze Forensi.



Copre un universo di discipline che va dalla criminologia, all'antropologia criminale, dalla psichiatria forense alla biologia applicata al crimine.

La ricerca di Schweiter e Saks citati qui sopra, uno studio empirico condotto su un campione di studenti ai quali è stata proposta la simulazione abituali di C.S.I e dei suoi cloni hanno aspettative molto alte circa il livello scientifico delle prove prodotte dall'accusa e presentano una certa diffidenza verso le prove a "bassa tecnologia" e verso le tradizionali testimonianze. Al di là infatti del risultato di S. e S, le cronache giudiziarie statunitensi mostrano che l'orientamento delle giurie popolari diventa più assolutorio in mancanza di prove scientifiche, anche quando questa mancanza è compensata da evidenza di altro tipo. A questo proposito ha fatto ormai la storia il processo all'**Attore Robert Blake**. La pistola, il vicolo buio, la mancanza di un alibi credibile, a questo si aggiunge un testimone che afferma di essere certo che Blake, in passato, aveva tentato di assoldare qualcuno per uccidere la moglie. *Sembrerebbero essere tutti gli elementi per un verdetto di colpevolezza, eppure, a sorpresa, la mancanza di tracce di polvere di sparo sulle mani dell'indiziato e l'assenza di sangue sui suoi vestiti comunicano la corte della sua innocenza.*

Il C.S.I effect si presenta come una sorta di retroazione della finzione sulla realtà: la rappresentazione narrativa del crimine, diventa talmente iperrealistica da alternare la sua realtà di riferimento trasformando le modalità di esecuzione e repressione del crimine stesso. Le vicende raccontate nei vari episodi televisivi sono tratte dalla vita di ogni giorno, così come autentici esperti di scienze forensi i consulenti di programmi. **Il C.S.I effect non è altro che il desiderio di veder trasformato l'unicum del modello, in una serie da adattare infallibilmente alla quotidianità.**

Uno degli aspetti più inquietanti del C.S.I effect riguarda la conoscenza che i criminali stessi, attraverso programmi televisivi, hanno acquisito sopra le metodologie d'indagine. A detta di molti investigatori, fino a una decina d'anni fa era raro che un omicida cercasse di distruggere con la candeggina le tracce di DNA, era raro che si curasse di rivestire di plastica il baule in cui trasportava i cadaveri delle sue vittime, o di fare in modo da non lasciare tracce sul luogo del delitto. Oggi invece, i criminali sarebbero diventati attenti quanto gli esperti nelle scienze forensi e combatterebbero con loro una vera e propria battaglia d'intelligenza.

Il DNA è diventato, nella cultura popolare il paradigma della verità. Anche chi non ha mai sentito parlare **dell'acido?** affida ogni propria certezza alla cosiddetta "prova del DNA". **Il DNA serve a identificare gli assassini e a dirimere dubbi sulla paternità.**

Nella serie poliziesca più vista d'America, a essere scoperti non sono solo i criminali, ma anche coloro che hanno ucciso per errore, per ignoranza, per irresponsabilità. Una delle principali cause di mortalità infantile negli Stati Uniti è "la sindrome da scuotimento", cioè il danneggiamento di organi vitali derivante da scossoni più o meno violenti dati per esasperazione o a fronte di un pericolo.

5. L'indagine come metodo

Analizziamo ora un fenomeno speculare, l'adozione nei cosiddetti **medical drama** di metodi prettamente investigativi e questo non perché il nostro interesse si sposti ora su altri generi di fiction televisiva, ma semplicemente per mostrare come il paradigma dell'indagine intesa come ricerca della verità sia ormai pervasivo.

-HOUSE MEDICAL DIVISION; prodotta dall'Americana Fox e mandata in onda negli Stati Uniti a partire dal 2004, la serie si pone l'obiettivo di portare un'ondata di rinnovamento nel genere "medical".

-IL DOTTOR HOUSE; per ammissione dei suoi stessi creatori, non è altro che uno Sherlock Holmes trasferito dalla Londra vittoriana agli Stati Uniti del terzo millennio. *House condivide con Holmes* la passione per il ragionamento e quella per le droghe, la solitudine, l'intelligenza. House è un Holmes della medicina perché i suoi casi clinici sono innanzitutto degli enigmi, dei polizieschi dove il criminale è la malattia e il detective è il medico. Il suo rapporto con i malati è perlopiù conflittuale. Con loro egli si mostra scostante, superbo, ben diverso dai suoi colleghi che nelle serie medical classiche.

Verità, è questa ancora una volta la parola chiave per comprendere il successo di questa fiction. In Dr House, la sua attenzione si sposta sulla scoperta della verità, cioè della causa nascosta della malattia. Estremizzando, potremmo dire che la guarigione o il decesso del malato sono un "di più" all'interno della vicenda: il verso scopo dello spettatore è quello di capire "come" il dottor House rimuoverà i veli che ricoprono e dissimulano la realtà delle cose, che poi il paziente viva o muoia, quasi nessuno importa. Gli esami diagnostici ad alta tecnologia forniscono gli indizi che l'intelligenza di House collegherà tra loro per giungere alla soluzione, al disvelamento del **complotto**.

Complottano le malattie – complottano i superiori, negando al protagonista i mezzi per condurre la sua inchiesta – complottano persino i pazienti ostili.

Le prime due puntate della serie ruotano programmaticamente intorno a due menzogne: l'una di Wilson, l'altra dei genitori malati. Senza quelle menzogne chiunque avrebbe trovato la cura. E allora House interroga, ipotizza, guarda negli occhi il testimone sfuggente e gradualmente.

-Medical investigation: è un team di ricercatore del N.I.H incaricato di intervenire per far fronte ad emergere sanitarie di tipo epidemiologico. In questa serie non è la varietà di situazioni a caratterizzare la serie e in fondo non è la varietà di situazioni che caratterizza il poliziesco.

I segreti, le bugie, allontanano gli esperti dalla soluzione, dalla cura: nella società dell'indagine, la società del dubbio, nella società del complotto, **la cura non può che coincidere con la verità e la verità non è mai evidente, la verità richiede investigazione.** A detta di molti medici Dr House fornisce una ricostruzione abbastanza fedele di ciò che accade.

Il successo del poliziesco non è che la reazione più evidente più clamorosa al senso di insicurezza che perennemente ci sovrasta.

GLI ATTREZZI DEL NARRATORE

Cos'è la narratologia?

La narratologia, o semiotica della narrazione, è la disciplina che studia il modo e il motivo per cui i romanzi, i racconti, le fiabe, ma anche il film o le opere teatrali, prendono una certa forma. **In altre parole si studia come sono fatte le narrazioni a prescindere da ciò che contengono.** *Un racconto è un prodotto di un dispositivo comunicativo, di una sorta di macchina per generare storie.*

La narratologia è una "**disciplina**" e non una "scienza" perché non intendo dare l'idea che lo studio dei processi narrativi possa dare risultati univoci come quelli che forniscono le scienze esatte.

La narratologia aiuta a narrare?

Omero, Boccaccio, Shakespeare e qualche decina di migliaia di persone hanno scritto e raccontato storie bellissime senza sapere cosa fosse la narratologia. Dunque, *conoscere le teorie narratologiche non è affatto indispensabile per scrivere dei buoni romanzi.* Può dare una mano, la semiotica della narrazione non serve per inventare storie, **essa ti viene invece in aiuto quando ti poni questioni del tipo: e adesso come continuo?** (piuttosto uno strumento analitico)

LA TRAMA

Dire "mi serve una storia, cioè mi serve una trama" significa sostenere che la trama e la storia sono la stessa cosa, questo è falso.

- La **storia** è fatta di azioni, ma anche dei personaggi che lo compiono, degli sfondi entro i quali si muovono e delle ragioni che lo inducono a muoversi.
- La **trama** invece è il semplice racconto condensato dei fatti che accadono in una storia.

Una stessa fiaba raccontata da persone diverse.

L'obiettivo degli strutturalisti è dunque quello di individuare il modello generale della narrazione e poi misurare gli scarti da esso:

Gli studi successivi hanno dimostrato che l'adozione di un unico modello di analisi e l'applicazione di un approccio linguistico erano ipotesi di ricerca troppo grossolane, ciò non significa affatto che l'esperienza dello strutturalismo sia stata fallimentare: sebbene non sia stato possibile individuare un unico sistema di descrizione dei racconti, si è affermata una volta per tutte l'idea della narrazione come composizione ordinata di elementi ricorrenti.

MOTIVI

Analizziamo il metodo utilizzato all'inizio di questo capitolo per costruire la "trama". Abbiamo creato una serie di punti che corrispondono ad altrettante "cose che capitano" nella storia. Noi quei punti li abbiamo creati prima ancora di sistemare il racconto. Cioè confrontandoli con il testo finito vediamo che essi sono delle parafrasi riassuntive di singole parti di quel video, dividere in porzioni i contenuti di una narrazione e poi parafrasarli è il primo passo per riuscire a svincolarsi da essi, a pensare alle strutture, all'ossatura del racconto.

Il termine **motiv**, motivo, intende la più semplice unità narrativa che, sotto forma di immaginazione, rispondeva alle richieste dell'intelletto primitivo e dell'osservazione quotidiana.

Ecco il motivo diviene una delle basi dell'analisi strutturale del racconto grazie alle sue **tre caratteristiche fondamentali**:

- I motivi sono le unità minimali della narrazione, cioè sono dei "microracconti"
- I motivi possono concatenarsi tra loro per dare vita a racconti complessi
- I motivi sono sufficientemente generali per ritrovarsi in forme analogiche all'interno di narrazioni diverse.

L'idea che un romanzo sia scomponibile in unità minimali ci consente di non guardare più l'opera narrativa come se fosse un blocco unico, bensì di analizzarla pezzo per pezzo cogliendo le relazioni che ogni parte intrattiene con le altre. Il romanzo è fatto di "microracconti" interconnessi tra loro, possiamo pianificare il testo prendendo in considerazione un solo motivo e cercare di migliorarlo.

Il fatto poi che i motivi, migrano da un racconto a un altro, permette di riflettere non solo sulla singola storia, ma in generale sul modo in cui le storie si costruiscono.

INTRECCIO E FABULA

La trama è il risultato dell'unione organica di una serie più o meno ampia di motivi. Quando diciamo vita a una narrazione articolata, noi conferiamo a questi motivi due forme di organizzazione: **la fabula e l'intreccio**. Il motivo che per primo si è affacciato alla mia mente è quello indicato con il numero 4 in una sequenza che prevede quattordici; possiamo quindi dire che ho iniziato a inventare la vicenda partendo da un fatto che si calcola più o meno a un terzo della storia. Poi ho analizzato le cause e le conseguenze di quel primo, cruciale

evento e ho messo in fila una serie di motivi seguendo i nessi casuali, ho costruito la fabula: è appunto l'insieme degli avvenimenti nei loro reciproci rapporti interni che noi chiamiamo fabula, **la fabula è la trama di una narrazione in cui accadimenti sono disposti nell'ordine cronologico.**

L'intreccio è la trama di una narrazione in cui gli eventi sono disposti nell'ordine arbitrario, magari non cronologico, deciso dall'autore.

L'elaborazione dell'intreccio stesso è una sorta di viaggio avanti e indietro nel tempo della narrazione. L'autore parte da un certo fatto e quindi da un determinato tema che chiameremo T0, ma ad un certo punto potrebbe sentire la necessità di raccontare un evento accaduto prima di quel fatto iniziale: **T0, T-1, T-2**. Questo recupero di cose avvenute prime potrebbe servigli per dare una spiegazione a ciò che sta accadendo ora, oppure per dare una profondità storica al racconto. Parleremo così di recuperi **analettici** o **analessi**.

- L'**analessi** è una porzione narrativa in cui si raccontano eventi precedenti il punto in cui è giunta la narrazione principale. (**Flash-back**)
- La **prolessi** cioè una porzione di racconto che "anticipa" accadimenti successivi al punto del racconto in cui si colloca. Solitamente è affidata al narratore onnisciente perché il personaggio non può conoscere fatti che non sono ancora avvenuti.

Le ragioni per cui è preferibile dare ai motivi un ordine diverso da quello che essi hanno nella fabula sono di **tre tipi**:

- **Ragioni estetiche** è quando l'intreccio è più interessante della fabula.
- **Ragioni compositive** sono anch'esse facile da intuire.
- **Ragioni di tipo cognitive** sono invece più delicate. Un racconto è una specie di "commedia degli equivoci": se tutti sapessero tutto, non ci sarebbe storia. **Disgiunzione cognitive.**

PROPP E LA "MORFOLOGIA DELLA FIABA"

Gli strutturalisti partivano dalla teoria di Propp, secondo il quale: tutte le favole di magia hanno struttura monotipica. Propp parte da un corpus di cento fiabe di magie russe e le analizza cercando i tratti comuni e gli elementi differenti, si accorge ben presto che nella fiaba esistono due livelli:

- **Superficiale** dove si manifestano le particolarità di ogni singola fiaba.
- **Profondo** nel quale quelle stesse particolarità mostrano invece di avere delle radici comuni.

Quattro eventi appartengono ad altrettante fiabe differenti, se noi guardiamo questi enunciati al livello del discorso, cioè al livello "superficiale" del testo, noi percepiamo delle diversità: il **cattivo**. Allo stesso modo, a subire la "cattiveria" sono personaggi diversi. Ma nel momento stesso in cui notiamo queste differenze, siamo costretti a riconoscere che, a un livello più profondo, esse corrispondono ad altrettante somiglianze: *in tutti gli enunciati c'è un cattivo, c'è un danneggiamento e c'è una vittima.*

Parlando di "cattivo" e di "vittima", noi individuiamo poi dei "personaggi-tipo", cioè dei personaggi tipo: *l'eroe, l'antagonista, il donatore del mezzo magico, l'aiutante dell'eroe, il falso eroe, il mandante e il personaggio cercato*. Questi personaggi possono anche non comparire tutti in una stessa fiaba, ma sono comunque fisse.

Può essere qualsiasi personaggio, ciò che non cambia è l'insieme delle sue funzioni. Per funzioni intendiamo l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda. Il numero di funzioni che compaiono nella favola di magia sono 31, ma non tutte sono presenti nella favola. Ogni personaggio-tipo nella favola ha una determinata cosa da svolgere.

FUNZIONE

1. **Allontanamento**, uno dei membri della famiglia si allontana da casa.
2. **Divieto**, all'eroe è imposto un divieto.
3. **Informazione**, il divieto viene infranto.
4. **Investigazione**, l'antagonista tenta una ricognizione.
5. **Delazione**, l'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima.
6. **Tranello**, l'antagonista tenta di ingannare l'eroe.
7. **Connivenza**, l'eroe cade nel tranello.
8. a. **Danneggiamento**, l'antagonista reca danno o menomazione a uno dei membri della famiglia dell'eroe. b. **Mancanza**, a uno dei membri manca qualcosa o viene il desiderio di qualcosa.
9. **Momento di connessione**, il danneggiamento o la mancanza vengono resi noti.
10. **Reazione dell'eroe**
11. **Partenenza**
12. **L'eroe è messo alla prova dal donatore**
13. **Risposta dell'eroe al donatore**, l'eroe reagisce all'operato del futuro donatore.
14. **Conseguito del mezzo magico**, il mezzo magico perviene in possesso dell'eroe.
15. **Trasferimento**, l'eroe si trasferisce sul luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche.
16. **Lotta**, l'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta.
17. **Marchiatura**, all'eroe è impresso un marchio.
18. **Vittoria**, l'antagonista è vinto.
19. **Rimozione della sciagura o della mancanza.**
20. **Ritorno dell'eroe.**
21. **Percussione**, l'eroe è sottoposto a percussione.
22. **Salvataggio**, l'eroe si salva dalla percussione.
23. **Arrivo incognito**, l'eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese.
24. **Pretese del falso eroe.**
25. **Compito difficile**, all'eroe è proposto un compito difficile.
26. **Adempimento**, il compito è eseguito.
27. **Identificazione**, l'eroe è riconosciuto.
28. **Smascheramento del falso eroe.**
29. **Trasfigurazione**, l'eroe assume nuove sembianze.
30. **L'antagonista è punito.**
31. **Nozze**, l'eroe si sposa e sale al trono.

L'insieme delle 31 funzioni costituisce la struttura della fiaba, quella struttura invariabile del livello profondo che poi si riveste di tutte le varianti suggerite dalla fantasia degli affabulatori: **tutte le fiabe di magia hanno struttura monotipica.**

Modificato, specificato la struttura della fiaba per permetterle di accogliere e di descrivere tipi di racconti molto più articolati e complessi di quanto non sia la fiaba.

Situazione iniziale.

Il dottor Pagani ha curato in modo errato un bambino e il padre di questo decide di vendicarsi.

1. Allontanamento,
2. Divieto,
3. Infrazione,
4. Investigazione, l'antagonista tenta una ricognizione. Il futuro assassino, conoscendo le abitudini e le passioni dell'ortopedico.

5. Delazione, l'antagonista riceve informazioni sulla sua vittima. Il futuro assassino ottiene da lui informazioni sulla sua prossima gita in mountain bike.
6. Tranello
7. Connivenza
8. a. Danneggiamento, l'antagonista reca danno o menomazione a uno dei suoi membri della famiglia dell'eroe. b. Mancanza.
9. Momento di connessione, il danneggiamento o la mancanza vengono resi noti.
10. Reazione dell'eroe, il maresciallo Gotti interviene.
11. Partenza.
12. L'eroe è messo alla prova dal donatore.
13. Risposta dell'eroe al donatore
14. Conseguenza del mezzo magico, il mezzo magico proviene in possesso dell'eroe. le fotografie rivelano che non si è trattato di un incidente.
15. Trasferimento, l'eroe si trasferisce sul luogo in cui si trova l'oggetto delle sue ricerche. Gotti torna nel suo luogo del delitto e scopre la chiave inglese dimenticata.
16. Lotta, l'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta. Gotti smaschera la messa in scena operata dall'assassino.
17. Marchiatura, all'eroe è impresso un marchio
18. Vittoria, l'antagonista è vinto. L'assassino viene interrogato e confessa.
19. L'antagonista è punito. L'assassino viene portato via e si sottintende l'arresto.

L'OGGETTO DI VALORE.

Moviamoci ora in una direzione di massima generalizzazione Propp individua nel confronto tra l'antagonista e l'eroe l'asse portante della fiaba, ma nel romanzo è difficile individuare uno specifico antagonista, così come è difficile spesso individuare un autentico eroe. possiamo così dire che una narrazione è sempre la storia di una lotta tra il "bene" e il "male", ma facendo attenzione a sottolineare che "bene" e "male" non sono valori assoluti, né sono necessariamente i valori condivisi da una certa società o dettati da una certa etica, ogni racconto ha il proprio bene e il proprio male.

La lotta tra bene e il male sarà una lotta per il possesso di un oggetto di valore, ciò che dà vita alla narrazione è sempre la lotta per la conquista di un oggetto di valore. Certo che non dobbiamo limitarci a concepire l'oggetto di valore come un oggetto fisico o come uno prezioso, **l'oggetto di valore può essere:**

- **Oggetto fisico** dotato di un valore intrinseco o soggettivo
- **Oggetto di relazione.**
- **Oggetto di potere**, cioè una situazione di dominio.
- **Oggetto di sapere**, cioè una conoscenza.

Ciò che conferisce valore all'oggetto è semplicemente il desiderio che uno dei personaggi prova per l'oggetto stesso. Il percorso che il protagonista farà per congiungersi al suo oggetto di valore è il programma narrativo.

GLI ATTANTI

Innanzitutto "personaggio" può indicare non solo una figura generica, ma anche un ben preciso "individuo letterario". A questo scopo, Greimas introduce il termine "**attante**".

Gli attanti non sono attori e non sono nemmeno personaggi, sono ruoli narrativi, sono posizioni mutuamente definite che rimangono stabili indipendentemente dalle figure concrete che le occupano.

Voi sono 6 attanti:

- Il **soggetto** è quell'entità che lotta per conseguire l'**oggetto** (di valore) che desidera. Come abbiamo notato, l'oggetto di valore diventato tale nel momento in cui c'è un soggetto che lo desidera e il soggetto è tale solo se vi è un oggetto da desiderare. Ma perché vi sia desiderato è quasi sempre necessario che vi sia qualcuno che lo renda desiderabile, qualcuno che lo carica di un valore positivo, cioè lo fa apparire come un bene per il soggetto: **questo qualcuno è il destinante**
- **L'opponente** è colui che ostacola il soggetto nel suo disegno di impossessarsi dell'oggetto. *L'opponente è un anti- soggetto* che mina a conquistare lo stesso oggetto desiderato dal soggetto.
- **L'aiutante** sarà colui che aiuterà il soggetto a congiungersi con l'oggetto.

UN MONDO UNIVERSALE: GREIMAS E IL PROGRAMMA NARRATIVO.

La storia è strutturata in **3 fasi**:

- Inizio: vi è un soggetto disgiunto da un oggetto di valore.
- Sviluppo: il soggetto opera per congiungersi all'oggetto di valore,
- Fine: il soggetto si congiunge all'oggetto di valore.

Questo programma narrativo viene chiamato **Programma narrativo di base**, ed è il vero motore della vicenda, ciò che fa agire i personaggi.

Però le storie sono molte più complicate di quanto non lo sia il loro programma narrativo di base. A complicare sono i vari **programmi narrativi d'uso**, cioè quei programmi che servono al soggetto per congiungersi con altrettanti oggetti di valore intermedi, grazie ai quali si congiunge per spiegare il programma narrativo di base: **PNb**. → Il soggetto vuole congiungersi con il suo oggetto di valore finale. Cenerentola vuole sposare il principe e alla fine lo sposa.

Notiamo di sfuggita che a scatenare il desiderio del soggetto verso l'oggetto è il destinante, cioè il Re. Ma per poter sposare il principe, Cenerentola deve poter andare al ballo, quindi:

PNu1: l'eroina deve congiungersi con un oggetto di valore relativo che lo permetta di conseguire l'oggetto di valore finale. Cenerentola va al ballo.

PNu2: la fata dona a cenerentola una carrozza.

PNu3: la fata dona a cenerentola dei vestiti e scarpe.

In cenerentola, l'anti-soggetto può essere facilmente individuato nelle sorellastre: anche per loro l'oggetto di valore è il principe. *Quando decidiamo una storia dobbiamo mettere in campo almeno due programmi di base in competizione tra loro*, due programmi d'azione, quello del soggetto e dell'antagonista.

La creazione dei programmi narrativi d'uso risponde alle stesse logiche di casualità (relazione causa effetto) che erano alla base della creazione della favola, l'unica differenza è che il modello del programma narrativo mette maggiormente in evidenza la dimensione polemica del racconto.

LA TEORIA DELLA MODALITA'

Nella struttura del racconto ci sono dunque degli attanti che agiscono, cioè che "fanno" delle cose. All'origine del racconto c'è un destinante che inculca nel soggetto un "voler-fare", cioè un voler operare in modo da congiungersi con quell'oggetto. Il destinante è l'entrée primo che non ha bisogno di giustificazioni: il racconto lo dà per scontato e non si chiede perché il destinante sia in grado di generare un "volere". Il "voler-fare" produce il programma narrativo di base, ma non basta a giustificare le singole azioni, un soggetto dotato del solo "voler-fare" appare assolutamente ambizioso.

2. IL MONDO POSSIBILE

Il narratore dunque racconta storie, ma lo fa con l'aria seria di chi espone una verità assoluta, anche quando parla di un gatto che calza stivali da cavaliere. *Ogni volta che si inventa una storia, si crea un mondo possibile che non è quello reale anche se può assomigliargli molto.*

La sola condizione per narrare senza dare vita a un "mondo possibile" è quella di raccontare una storia vera senza alterarne assolutamente nulla, ma a quel punto siamo nell'ambito della biografia o della cronaca e non del romanzo.

La nozione di mondo possibile è di derivazione filosofica: un mondo possibile si definisce per un insieme di regole che lo caratterizzano, in ambito narrativo. Queste regole stabiliscono, quali componenti, quali azioni e quali ambientazioni possono essere creduti dal lettore.

Un mondo consiste in un insieme di individui forniti di proprietà, un mondo possibile può essere visto come un corso di eventi. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, possiamo quindi affermare che esistono due tipi di mondo possibile:

1. **I mondi possibili realistici**, quelli dove vigono le stesse regole del mondo reale e del tempo nel quale si colloca la storia,
2. **I mondi possibili non realistici**, quelli dove vigono regole diverse da quelle del mondo reale.

Semioticamente diremo allora che l'attribuzione di un mondo possibile alla categoria del realismo o del fantastico, dipende dall'enciclopedia del lettore, cioè dall'insieme di conoscenza, credenza ed esperienza che egli mette in gioco per interpretare testi. Diversa è invece la situazione quando scelgo di creare un mondo possibile di tipo fantastico.

Il contratto di veridizione.

Con il contratto di veridizione si intende l'accordo che si stabilisce tra il narratore e il lettore e in virtù del quale quest'ultimo sospende l'incredulità e assume come vero ciò che il narratore sta per raccontargli. Generalmente, il patto si stabilisce nei primi passaggi del racconto, attraverso la descrizione dei luoghi, dei personaggi e delle loro attitudini, questo patto viene mantenuto stabile lungo tutto il corso della narrazione.

La coerenza narrativa.

I vincoli di coerenza che l'autore deve rispettare per non perdere la fiducia del lettore faticosamente conquistata con il contratto di veridizione, variano profondamente a seconda che la narrazione si collochi all'interno di un mondo possibile di tipo realistico o di tipo fantastico. Coerenza nei mondi possibili realistici. Non dobbiamo però dimenticare che *basta un piccolo particolare sbagliato per denunciare la finzione narrativa come tale*, cioè interrompere la sospensione di incredulità del lettore. *Il lettore accetta la natura fittizia delle storie narrate, ma a tutto c'è un limite.*

Ogni lettore in base alla propria enciclopedia, fissa un confine personale tra le menzogne accettabili e quelle non accettabili. Al contrario, la narratologia ci indica che per ogni testo esiste un **lettore Modello** che, in virtù del proprio insieme di conoscenze è in grado di interpretare correttamente il testo e di non mettere in crisi il contratto di veridizione. Il lettore Modello è una pura attrazione, *esso non corrisponde a nessuna persona fisica*, ognuno di *quelli che realmente leggono il libro viene chiamato lettore Empirico*. Vi saranno dunque lettori empirici la cui enciclopedia si avvicina a quella del lettore modello e lettori empirici dotati di conoscenze molto diverse da quelle che l'autore aveva previsto per il proprio lettore modello.

Il confine tra accettabilità e inaccettabilità della finzione narrativa viene spostato molto in basso. Ma non confondiamo il reale con il realistico, il vero con il vero simile, non solo ciò che è vero simile non è necessariamente vero, ma neanche ciò che è vero è sempre verosimile.

Coerenza nei mondi possibili fantastici.

Una narrazione è la cronaca di uno scontro tra un soggetto e un opponente e un opponente per il possesso di un oggetto di valore, affinché questo scontro sia credibile, noi dobbiamo stabilire una coerenza tra questi tre attanti, dobbiamo fare in modo che l'opponente sia un degno avversario del soggetto e che l'oggetto di valore giustifichi la lotta. Un ulteriore limite all'ampiezza del fantastico è dato dall'esigenze di immedesimazione del lettore. Chi legge non vuole semplicemente "sapere" una storia, **vuole in qualche misura viverla.**

I mondi possibili fantastici non possono quindi essere così "fantastici", così lontani dalla realtà da perdere ogni contatto con la sensazione, le emozioni, i desideri che si provano nell'esistenza quotidiana.

Diegesi e mimesi.

Ariosto sosteneva che il modo di procedere testuale dell'epoca era la **diegesi**, mentre quello della tragedia era la **mimesi**.

Diegesi e mimesi sono dunque due forme contrapposte di comunicazione letteraria che possiamo far coincidere con il discorso indiretto e con il discorso diretto.

Discorso indiretto: Diegesi / Discorso diretto: mimesi

La diegesi filtra attraverso una seconda voce le parole dei personaggi, mentre la mimesi ce le riporta così come esse sono. La diegesi ha anche altri compiti, il suo ruolo è quello di far avanzare la narrazione, di raccontare le cose che succedono.

In alcuni casi, diegesi e mimesi possono sovrapporsi, accade quando si adottano mezzi espressivi quali il flusso di coscienza o il monologo interno, mezzi attraverso i quali i personaggi stabiliscono con il lettore un rapporto comunicativo diretto e integrale.

La mimesi permette di presentare al pubblico i personaggi così come essi sono. Con la loro voce, il loro linguaggio e il loro lessico. Attraverso la **diegesi**, posso inserire una voce che si distingue da quella dei personaggi sia per stile, sia per conoscere delle vicende narrate: questa voce differente è quella del **narratore**.

Perché Marcel non è Proust: il narratore.

Chi è che narra una storia?

Una storia è narrata dal suo autore, tra il lettore e l'autore si pone un'altra entità, il narratore. È *colui che racconta la storia*, è lui che si incarica della diegesi. Così come accade per l'accettazione del patto finzionale, anche per il riconoscimento del ruolo del narratore occorre, da parte del lettore, una minima conoscenza del funzionamento della macchina narrativa.

Il narratore non è mai una persona fisica, ma un prodotto del testo, anzi, dell'enunciazione: dove vi è un enunciato, vi sarà un enunciatore. *Il narratore può quindi essere, una voce che enuncia, ma può assumere anche una fisionomia più definita*, diventando personaggio della storia. Sulla base della sua presenza nella vicenda, il narratore può essere:

- Una persona della storia,
- Il protagonista della storia,
- Una voce esterna alla storia.

NARRATORE OMODIEGETICO (esempio Sherlock Holmes)

Il dottor Watson dice: "Assistevo", parla dunque in prima persona e narra una storia di cui egli è personaggio e testimone, mentre il protagonista è Sherlock Holmes.

NARRATORE AUTODIEGETICO

Eva Luna racconta la storia di cui ella stessa è il protagonista.

NARRATORE EXTRADIEGETICO

Il narratore non appartiene al piano della narrazione e osserva la vicenda dall'esterno. Egli è rappresentato fisicamente all'interno del racconto, anche se presente come pura voce enunciante, *egli può essere*:

- **Personificato**, quando denuncia la propria presenza in quanto voce che racconta ed eventualmente si rivolge direttamente al lettore prendendo posizione sui fatti narrati. *Esempio* Il narratore personificato (extradiegetico) dei Promessi Sposi assomiglia a una persona che, nel raccontare la storia, dialoga con il lettore, ne ascolta le domande e fornisce risposte
- **Impersonale**, quando è semplicemente espediente per narrare in modo trasparente. Qui la voce narra, non dialoga con il lettore e cerca di essere il più "trasparente" possibile.

In base alle conoscenze che ha della vicenda, *il narratore può essere*:

- **Onnisciente**, conosce ogni fatto, ogni parola detta dai personaggi e ogni loro pensiero, anche quelli inespressi. Solo il narratore extradiegetico può essere realmente onnisciente. Inoltre il narratore è extradiegetico e onnisciente sa tutto: ciò che vede il personaggio, ciò che pensa.
- **Non onnisciente**, conosce solo le cose che nel mondo possibile del racconto può essere realmente onnisciente. Il narratore auto-diegetico, racconta la propria storia, ma narrando all'indicativo presente, egli non ha conoscenza del futuro. Anche in questo caso abbiamo una narratrice auto diegetica, ma il suo collocarsi alla fine della storia e il suo volgersi indietro nel tempo, le consente una conoscenza della vicenda molto più ampia di quella concessa alla narratrice dell'esempio precedente.

Narrazione a vicenda compiuta.

"Il convento era situato (*e la fabbrica ne sussiste tuttavia*) al di fuori, e in faccia all'entrata della terra, con in mezzo la strada che da Lecco conduce a Bergamo." Dal testo racchiuso tra parentesi e scritto un indicativo presente che contrasta con il passato remoto della narrazione abituale comprendiamo che il narratore racconta la storia volgendosi indietro nel tempo.

Narrazione in un punto qualsiasi della vicenda.

Il narratore, che qui è extradiegetico e onnisciente, inizia a narrare in un punto qualsiasi della storia, questo punto è rappresentato dal **capoverso** (1). Nel capoverso (2) si ha un *flash-back* o anch'essi che permette di motivare il presente attraverso il passato. (il tempo verbale è appunto il passato prossimo). Nel capoverso (3) *si torna al presente* (il tempo è appunto l'indicativo presente). Abbiamo, in pratica, quelle violazioni dell'ordine logico-temporale che trasformano la fabula in intreccio. *Se è vero che il narratore non è mai l'autore, è anche verso che spesso lo scrittore crea, nel narratore, un proprio alter ego.*

In base al rapporto con l'autore, *il narratore può quindi essere*:

- **Somigliante all'autore**, quando le affermazioni e i comportamenti del narratore potrebbero essere condivisi dall'autore,
- **Contrastante con l'autore**, quando il narratore si distingue nettamente da ciò che pensa l'autore.

NARRATORE CONTRASTANTE

Guardare con gli occhi degli altri: il punto di vista.

Ma chi opera questa selezione? Come al solito è il narratore che comandato dall'autore, sceglie cosa dire e cosa omettere tale scelta è operata sulla base delle finalità narrative e del punto di vista adottato dal narratore stesso. *Perché qualcuno possa raccontare una storia è necessario che egli abbia assistito ai fatti.* Nel momento in cui stipula, il narratore afferma più o meno implicitamente, di aver assistito alle vicende che si accinge a narrare. Il punto di vista può essere:

- **Esterno**, quando gli eventi sono descritti come se fossero visti dall'alto,
- **Interno**, quando gli eventi sono descritti come se il narratore guardasse le cose con gli occhi di uno o più personaggi.

PUNTO DI VISTA ESTERNO.

Come esempio di punto di vista interno possiamo riprendere quello di Watson e Holmes. Watson che è narratore-personaggio racconta ciò che vede e come lo vede. Un narratore intradiegetico, può avere solo un punto di vista interno, meno scontato è il fatto che un narratore extradiegetico, possa avere sia un punto di vista esterno, sia un punto di vista interno. Il narratore extradiegetico può cioè portare all'attenzione del lettore il punto di vista di uno o più personaggi agendo in **due modi alternativi tra loro**:

- *Riportando il punto di vista altrui.*
- *Assumendo il punto di vista altrui.*

PUNTO DI VISTA INTERNO ADOTTATO DAL NARRATORE ESTERNO.

Il narratore onnisciente extradiegetico fa proprio il punto di vista del personaggio. Non è il narratore che impreca contro i muli, né che si domanda se si tratta o meno di peste.

Nell'assumere o nel riportare il punto di vista altrui, *il narratore può scegliere una focalizzazione*:

- **Fissa**, quando guarda i fatti attraverso il punto di vista di un unico personaggio.
- **Variabile**, quando vari episodi della narrazione sono visti attraverso un diverso personaggio.
- **Multiplo**, quando uno stesso episodio della narrazione è visto attraverso lo sguardo di molti personaggi.

Come scegliere il narratore e il punto di vista?

Il narratore onnisciente extradiegetico non ci pone troppi problemi di legittimazione a narrare e *non ha limiti a ciò che può raccontare*. Immaginiamo che in un racconto si presenti la seguente situazione, esempio racconto treno e Federico, ma questa funzione solo a condizione che il narratore sia extradiegetico, solo infatti *il lettore può avere informazioni su quanto avviene contemporaneamente in due luoghi distanti tra loro*. Un altro vantaggio del narratore onnisciente è dato dalla possibilità di esporre gli aspetti interiori di ogni personaggio, non solo i pensieri, le sensazioni e i desideri razionali, ma anche l'inconscio, anche ciò che il personaggio non sa di sé stesso, del suo passato e del suo futuro.

Il narratore rappresenta pur sempre un filtro tra il personaggio e il lettore, ciò che quest'ultimo percepisce non sono i pensieri del personaggio, bensì i pensieri del personaggio riportati da una terza persona più o meno "trasparente".

Narratore omodiegetico e auto-diegetico

I limiti del narratore auto-diegetico sono speculari rispetto a quelli del narratore extradiegetico, *chi narra in prima persona conosce bene sé stesso*, ma non altrettanto bene gli altri personaggi, *chi narra in prima persona*

è testimone diretto dei fatti che vede, ma non di tutti i fatti. Se la vicenda che il narratore-protagonista racconta si è già conclusa, il lettore non può prendere in considerazione l'ipotesi della morte del protagonista.

ALTRE POSSIBILITA'

Cominciamo coll'analizzare la possibilità del **narratore multiplo**. Una soluzione classica è quella della doppia voce narrante: *i due personaggi principali raccontano a turno la storia, ovviamente ciascuno dal proprio punto di vista*. Con l'introduzione di due narratori interni al posto di uno esterno onnisciente e con una narrazione che si svolge a storia non ancora conclusa. Un discorso diretto o indiretto dice "legato" quando è introdotto dal narratore attraverso verbi. Ma proprio questo intervento attraverso il quale il narratore "lega" le parole dei personaggi alla diegesi viene percepito il più ingombrante, come qualcosa che distanzia il personaggio e il lettore. La comparsa della legatura e l'introduzione, al suo posto, del discorso indiretto libero conferiscono immediatezza. E il discorso libero ci porta direttamente al **soliloquio**. *Con questo termine si intende una conversazione che un personaggio fra tra se e se, spesso immaginandosi però le mosse e le contromosse del dialogo con altre persone. Il soliloquio consente infatti al lettore di conoscere in modo diretto i pensieri del personaggio, senza la necessità di continui interventi del narratore.* Un flusso di conoscenza, dove i pensieri vengono disposti in rapida sequenza trascurando i legami sintattici tra le parole o le preposizioni. Il flusso di conoscenza rappresenta una narrazione più interna persino di quella del narratore auto-diegetico.

IL DISCORSO.

Oltre la trama c'è di più.

Possiamo dire che nella trama noi collochiamo le idee creative, mentre col discorso noi avviamo l'atto comunicativo che ci permette di trasmettere queste idee agli altri. Sul rapporto tra idee e parole si narra una coppia di aneddoti incrociati. Il primo tra questi aneddoti riguarda Pasteur, il famoso microbiologo e un allievo giovane di Praga. L'altro aneddoto riguarda invece Degas, il pittore e un amico poeta.

L'incrocio di questi episodi, veri o fasulli che siano, ci mostrano che la narrazione è fatta di tante idee, quanto di parole. Una cosa analoga accade per il **testo narrativo**: *alcune parti possono essere dominate dalla lettura senza compromettere la comprensione, altre appartengono invece alla struttura e non possono essere omesse.* Abbiamo *alcune parti del testo che fanno "procedere" la narrazione rappresentando degli eventi significativi per ciò che accadrà dopo, mentre altre parti assolvono a funzioni differenti, ma non meno importanti.* Barthes individua nel discorso del racconto **4 diversi tipi di unità**: i *nuclei*, le *catalisi*, gli *indizi* e gli *informanti*.

Nuclei e catalisi.

I **nuclei** e le **catalisi** sono quelle parti del livello superficiale del testo, cioè del discorso, che *forniscono al lettore indicazioni per l'avanzamento della trama*, mentre **gli indizi** e **gli informanti** contribuiscono a *creare quello sfondo sul quale l'azione determina il verificarsi di quello successivo.*

"Correlato successivo"

Il miglior modo per comprendere cosa siano i nuclei è quello di introdurre il concetto di "buio", un nucleo è un contenuto testuale che apre una biforcazione nel percorso della narrazione "espansione"

Indizi e informanti.

Abbiamo dunque tutte una serie di indizi che ci agevolano nel compito di ricostruire la realtà fittizia creata dal racconto. Anche qui però abbiamo delle differenze. Le operazioni di ricostruzione effettuate ci fanno partire da questi indizi che non sono egualmente semplici e immediati. Barthes distingue quest'ultimo tipo di elementi dagli indizi e li chiama **informanti**. *In rapporto ai veri indizi, il grado di funzionalità è inferiore.* Essi forniscono un'informazione precostruita, ma proprio per questo servono ad autenticare la realtà del

referente, a radicare l'invenzione della realtà, a creare l'illusione referenziale per la quale ciò che leggiamo ci sembra vero.

Accelerazione e frenate: questioni di ritmo.

I **passaggi "funzionali"**, che si riferiscono ai momenti di svolta della narrazione, e **passaggi "referenziali"** che attengono alla descrizione fine a sé stessa e gli effetti di realtà.

I nuclei: i significanti narrativi tendono a concentrarsi in pochi punti ben determinati a distribuirsi in misura molto più ridotta e via via decrescente in catalisi e indizi. Più uniforme è invece la distribuzione dei significati referenziali: il fatto che gli informanti abbiano una funzione quasi esclusivamente referenziale.

A parità di durata, se un testo offre molti nuclei dovrà riservare meno spazio alle catalessi, agli indizi e agli informanti, poiché abbiamo detto che questi ultimi elementi favoriscono la comprensione dei fatti. Come esempi di narrazioni quasi puramente funzionali, Barthes propone i romanzi popolari, in opposizione a quelle narrazioni fortemente referenziali che sarebbero i romanzi psicologici.

Sorprese e previsioni.

L'autore, in questo caso, deve essere attento nell'insinuare al lettore il continuo dubbio tra nucleo ed indizio. *Il valore del narrativo del dubbio, dell'indecisione e delle relative previsioni, non è evidente solo nel poliziesco, ma in ogni altra storia, perché il dubbio, la sospensione favorisce la collaborazione interpretativa.* Il lettore modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. Dunque il lettore partecipa alla storia quanto più è chiamato a fare previsioni, quando invece nulla è da prevedere e quando tutto è semplicemente da vedere.

SIAMO UOMINI O ATTANTI: LA FISIONOMIA DEL PERSONAGGIO.

*Gli attanti non sono attori e non sono nemmeno personaggi, **sono ruoli narrativi, sono posizioni mutuamente definite che rimangono stabili*** indipendentemente dalle figure concrete che le occupano.

La trama è la cosa che ci sembra più naturale conservare di una storia: quando qualcuno ci chiede di parlargli di un film che abbiamo visto, quasi sempre partiamo con il riferirgli i fatti e solo dopo parliamo di temi o dei movimenti di macchina. La trama del racconto rappresenta la successione logica e temporale degli eventi della storia che narro. Logica perché i fatti che procedono sono la causa dei fatti che seguono, temporale, perché segue il succedersi degli eventi uno dopo l'altro.

- **fabula**, quando ci si riferisce all'ordinamento logico-temporale.
- **Intreccio**, quando si vuole indicare la successione degli eventi così come essa viene presentata.

Lo strutturalismo.

Gli strutturalisti sono stati i primi ad ipotizzare che esistessero regole compositive comuni alla base dei racconti. E sono proprio queste regole condivise tra le varie narrazioni ad autorizzarci a parlare di narratologia e di tecniche della narrazione. Una tecnica è una sorta di esperienza codificata e riutilizzabile.

I formalisti russi, Propp, Levi-Strauss ci hanno insegnato a individuare il seguente dilemma: o il racconto è un semplice sproloquio di eventi oppure esso possiede in comune con altri racconti una struttura accessibile all'analisi, per quanta pazienza sia necessario impiegare per enunciarla.

*L'idea di fondo dello strutturalismo è quella di trovare un modello attraverso il quale descrivere il funzionamento di tutte le narrazioni, un unico **scheletro narrativo** che i vari autori rivestono con le parole, situazioni e personaggi diversi, da cui la maggiore e minore piacevolezza di questo o quel racconto.*