

*Alessandro Perissinotto* (Torino 1964) insegna presso la facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Torino. E' autore di polizieschi tradotti in tutto il mondo. Tra i suoi saggi troviamo: Il testo multimediale (UTET), Come creare corsi on-line (con Barbara Bruschi, edizioni Carocci), La società dell'indagine (Bompiani). Il suo sito è: [www.alessandroperissinotto.it](http://www.alessandroperissinotto.it).

Questo testo è estratto da:

Alessandro Perissinotto  
*Gli attrezzi del narratore*  
Rizzoli 2005

Alessandro Perissinotto

## NARRATOLOGIA PER NARRATORI



### CAPITOLO 2 La strutturazione del racconto

[www.leggogratitis.it](http://www.leggogratitis.it)

## La strutturazione del racconto

### 2.1 I motivi

La semiologia, ed in particolare lo strutturalismo, rivolge la sua attenzione alle strutture profonde della narrazione e bada alle cose che accomunano i vari racconti, piuttosto che (come invece farebbe la critica letteraria) a quelle che rendono ogni racconto unico e singolare. Per fare tutto ciò, deve in qualche misura prescindere dai contenuti specifici di ogni narrazione o, quantomeno, generalizzarli per renderli confrontabili tra loro. Ma come può avvenire questa generalizzazione? Analizziamo il metodo utilizzato all'inizio di questo capitolo per costruire la "trama" (o quel che è) del nostro racconto. Abbiamo creato una serie di punti che corrispondono ad altrettanti eventi, ad altrettante "cose che capitano" nella storia. Noi quei punti li abbiamo creati prima ancora di stendere il racconto, ma se li esaminiamo a posteriori, cioè confrontandoli con il testo finito, vediamo che essi sono delle parafrasi riassuntive di singole parti di quel testo. 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. Prendiamo il primo punto della nostra trama:

Un ortopedico, il dottor Pagani, che opera in una località di villeggiatura ingessa malamente la gamba fratturata di un bambino.

Nessuno ci vieta di parafrasare ulteriormente questa porzione di testo e di generalizzarla ancora:

Un uomo procura un danno a un bambino;

o addirittura:

Una persona danneggia un'altra persona.

Abbiamo così creato un "motivo".

Con il termine *motiv* (motivo), intendo la più semplice unità narrativa, che, sotto forma di immagine, rispondeva alle richieste dell'intelletto primitivo e dell'osservazione quotidiana. Data la somiglianza o addirittura l'uguaglianza delle forme di vita e dei processi psicologici ai primi stadi dell'evoluzione sociale, motivi di tale genere potevano formarsi autonomamente e, allo stesso tempo, presentare tratti simili.<sup>1</sup>

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

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

Vediamo come tutto ciò ci aiuta a comprendere e a creare le storie.

L'idea che un romanzo o un racconto o un film sia scomponibile in unità minimali ci consente di non guardare più all'opera narrativa come se fosse un blocco unico, bensì di analizzarla pezzo per pezzo cogliendo le relazioni che ogni parte intrattiene con le altre. Quando stiamo per iniziare la scrittura di un romanzo, il lavoro da svolgere ci sembra smisurato, abbiamo l'impressione (quantomeno, questa è la mia impressione ogni volta che mi confronto con un nuovo romanzo da scrivere) di non riuscire a tirare le fila di tutte quelle vicende, di tutti quei personaggi, abbiamo paura che le cose ci sfuggano di mano e che non arriveremo mai alla fine. Comprendendo invece che il romanzo è fatto di "microracconti" interconnessi tra loro, possiamo

<sup>1</sup> A.N. Veselovskij, *Poetica storica*, Edizioni e/o, Roma 1981, p. 200 (ed. or. 1940 ma 1897-1906)

parcellizzare il lavoro, possiamo pianificare il testo prendendo in considerazione, di volta in volta, un solo motivo e cercare di migliorarlo e di integrarlo meglio nel tessuto narrativo: senza mai dimenticare che una storia va oltre la sua progettazione a tavolino.

Il fatto poi che i motivi, per così dire, migrino 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. Se io scrivo di come il dottor Pagani, con la sua scarsa conoscenza della medicina, rovina la vita di un bambino, quest'esperienza di scrittura rimane confinata nella mia piccola novella poliziesca; se io invece parlo di una persona che ne danneggia un'altra, io posso trasferire la mia esperienza agli altri: posso interrogarmi sul ruolo del danneggiamento in un racconto, posso cosa può o cosa deve succedere in una storia quando un personaggio rimane vittima di un altro (ma questo è solo un esempio) e ciò, indipendentemente dal fatto che il danneggiamento consista in una lesione o piuttosto in un abbandono da parte della persona amata o in una mancanza di fiducia, indipendentemente dal genere narrativo che si sceglie.

In base alle teorie dei formalisti russi, possiamo dire che, dal punto di vista strutturale, una narrazione si compone di una *fabula* e di un *intreccio*.

- la *fabula*, rappresenta l'ordinamento logico e cronologico degli eventi

- l'*intreccio*, è invece costituito dalla successione dei fatti data dall'autore e quasi mai coincidente con quella logico-temporale.

## **2.2 Intreccio e fabula**

Abbiamo detto poc'anzi che i motivi possono comporsi e collegarsi tra loro per creare racconti più o meno complessi. Siamo così in grado di dare una definizione un po' più precisa di "trama": la trama è il risultato dell'unione organica di una serie più o meno ampia di motivi. Quando diamo vita a una narrazione articolata, noi conferiamo a questi motivi due forme di organizzazione: la *fabula* e l'*intreccio*. Due forme che non sono alternative tra loro, ma che coesistono nel racconto finito così come nella sua ideazione.

Torniamo al modo in cui ho costruito la trama del nostro racconto di esempio. Il

motivo che per primo si è affacciato alla mia mente è quello indicato con il numero 4 in una sequenza che ne prevede quattordici; possiamo quindi dire che ho iniziato a inventare la vicenda partendo da un fatto che si colloca 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 causali, ho cioè costruito la fabula: *è appunto l'insieme degli avvenimenti nei loro reciproci rapporti interni che noi chiamiamo fabula*<sup>2</sup>. Detto altrimenti, la fabula è la *trama di una narrazione i cui accadimenti sono disposti nell'ordine cronologico del loro fittizio accadere*<sup>3</sup>.

Ecco lo schema di questa fabula.

motivi	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
tempi	un anno prima		merc. sera	giovedì mattino	giovedì ore 11-18			venerdì						sab.	

Quando però ho iniziato a scrivere il racconto, non sono partito dal motivo numero 4 (l'omicidio) e neppure dal numero 1 (il danneggiamento che scatena il desiderio di vendetta), bensì dal numero 6 (il ritrovamento del cadavere), poi ho proceduto linearmente fino al motivo 13, quindi sono saltato al motivo 15 e, di lì, attraverso un recupero *analettico* (v. oltre) contenuto nella ricostruzione dell'omicidio fatta da Gotti in presenza dell'indiziato, ho esposto i motivi 3, 4, 5 e il motivo 14, l'elemento che ha permesso al maresciallo di giungere alla soluzione, mentre i motivi 1 e 2 il lettore li troverà solo alla fine, nella confessione dell'omicida: in ultimo. La successione di motivi che si ritrova sulla carta è allora la seguente:

6 – 7 – 8 - 9- 10 -11 – 12 – 13 – 15 – 3 – 4 – 5 – 14 – 1 – 2

Posso quindi dire di aver *intrecciato* tra loro i motivi e di aver creato appunto

<sup>2</sup> B. Tomaševskij, Feltrinelli, Milano 1978 (ed. or. 1928)

<sup>3</sup> R. Rutelli, *Semiotica (e)semplificata*, Liguori, Napoli 2003, p. 376.

l'intreccio: *la strutturazione letteraria degli avvenimenti nell'opera si chiama intreccio*<sup>4</sup>. In altre parole, l'intreccio è la *trama di una narrazione i cui eventi sono disposti nell'ordine arbitrario, magari non cronologico, deciso dall'autore*<sup>5</sup>.

Ed ecco la rappresentazione schematica dell'intreccio:

motivi	6	7	8	9	10	11	12	13	15	3	4	5	14	1	2
tempi	giovedì ore 11-18		venerdì						sabato	merc. sera	giovedì mattino	ve n.	un anno prima		

Perché diciamo che fabula e intreccio coesistono? Perché il racconto, oltre che nella forma dell'intreccio fissato dalla sequenza immutabile delle pagine o dei fotogrammi sulla pellicola, si riformula e si dispiega nella rielaborazione mentale che ne fa il lettore o lo spettatore, una ricostruzione identica a quella che l'autore aveva fatto (non importa se prima o durante la stesura del testo) per scrivere quella stessa storia. Di norma, la fabula non si ritrova stampata sulla carta; i motivi vengono stampati nell'ordine che conferisce loro l'intreccio, ma la fabula risiede sempre in una mente, quella dell'autore, prima, e quella del lettore dopo.

Guardando lo schema dell'intreccio che abbiamo presentato qui sopra, possiamo dire che 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 tempo che chiameremo  $T_0$ , ma ad un certo punto potrebbe sentire la necessità di raccontare un evento accaduto prima di quel fatto iniziale, prima di quel tempo  $T_0$ , magari in un tempo  $T_{-1}$  o  $T_{-2}$ . Questo recupero di cose avvenute prima potrebbe servirgli, ad esempio, per dare una spiegazione a ciò che sta accadendo ora (cioè in  $T_0$ ), oppure per dare una

<sup>4</sup> B. Tomaševskij, *cit.*

<sup>5</sup> R. Rutelli, *cit.* p. 378.

profondità storica al racconto. Parleremo così di *recuperi analettici* o semplicemente di *analessi*. L'analessi è *una porzione narrativa in cui si raccontano eventi precedenti il punto in cui è giunta la narrazione principale*<sup>6</sup>. Nel linguaggio cinematografico siamo abituati a chiamare l'analessi con il nome di *flash-back*.

All'opposto dell'analessi troviamo la *prolessi* cioè *una porzione di racconto che "anticipa" accadimenti successivi al punto del racconto in cui si colloca*<sup>7</sup>. La prolessi è solitamente affidata al narratore onnisciente perché, normalmente, il personaggio non può conoscere fatti che non sono ancora avvenuti, mentre il narratore sì (ma tutto questo sarà più chiaro quando, nel par. 2.5, parleremo appunto del ruolo del narratore). Perché fare anticipazioni? Anche qui la gamma di possibilità è vasta, ma un buon motivo per anticipare qualcosa è il desiderio di creare curiosità: accennando ad un fatto che accadrà, ma che ancora non è compiutamente raccontato, il lettore si sente spinto ad avanzare fino a scoprire esattamente ciò che succederà; nel mio racconto a puntate ho utilizzato la prolessi proprio per creare suspense tra una puntata e l'altra.

Vediamo un breve passaggio del nostro racconto in cui, oltre alla narrazione dell'adesso, cioè del tempo  $T_0$ , è contenuta una analessi e una prolessi, il tutto in poche righe

Quando Gotti uscì dalla caserma [*tempo dei fatti* =  $T_0$ ] era l'ora dell'aperitivo e la via principale era piena di torinesi in vacanza che ogni dieci metri scambiavano un cenno di saluto con qualcuno; per undici mesi ognuno di loro aveva ripetuto [*rievocazione di fatti accaduti prima dell'inizio del racconto* = *analessi* =  $T_{0-x}$ ]: «Basta, io a Montenevoso non ci vado più, ti sembra di essere a Torino, ci incontri le stesse persone»; ma poi, ad agosto, si erano ritrovati

---

<sup>6</sup> R. Rutelli, *cit.* p. 376.

<sup>7</sup> R. Rutelli, *cit.* p. 382

La scelta di anticipare alcuni eventi e di posticiparne altri è dettata da ragioni artistico-narrative (ad esempio dalla volontà di creare *suspence*), ma anche dalla difficoltà o dall'impossibilità di trattare contemporaneamente vicende distinte.

tutti. A quel pensiero, Teo Gotti sorrise tra sé sereno, ignaro della svolta che avrebbe preso la vicenda di lì a poco [*anticipazione su fatti che accadranno in un tempo successivo = prolessi =  $T_{+y}$* ].

Ma perché complicarsi la vita infrangendo l'ordine causale e cronologico degli eventi? Perché non raccontare le cose dall'inizio alla fine? Qualche risposta a questa domanda l'abbiamo già data, ma ora vediamo di fare un po' d'ordine. 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, ragioni compositive e ragioni cognitive.

Le prime, quelle estetiche (che peraltro non pervengono alla narratologia), si liquidano più rapidamente dicendo che l'intreccio è più interessante della fabula, ovvero che una narrazione assolutamente lineare rischia di diventare noiosa.

Le ragioni compositive sono anch'esse facili da intuire. Il mondo più semplice per comprenderle è quello di pensare alla contemporaneità degli eventi. Nel capitolo VIII dei *Promessi Sposi*, mentre Renzo e Lucia tentano il matrimonio di sorpresa in parrocchia, a casa di Lucia i bravi cercano di rapire la stessa Lucia; siamo dunque davanti a due fatti che si svolgono nello stesso momento, come fare a raccontarli? Lo scrittore francese Michel Butor avrebbe probabilmente diviso la pagina in due colonne e avrebbe narrato parallelamente le due storie; Manzoni sceglie invece una via più tradizionale e ci racconta prima quello che capita a Renzo e Lucia e poi quello che è avvenuto a casa della ragazza in sua assenza. Anche nel nostro piccolo racconto ci siamo trovati di fronte a una scelta di questo tipo; il maresciallo Gotti va a indagare presso il gommista, mentre il carabiniere Ferrero cerca informazioni sulla vittima: abbiamo deciso di seguire prima Gotti e poi, attraverso un'analessi che si concretizza in un dialogo tra Gotti e il suo sottoposto, di recuperare ciò che quest'ultimo ha scoperto.



Le ragioni di tipo cognitivo sono invece più delicate. Un racconto è una specie di “commedia degli equivoci”: se tutti sapessero tutto, non ci sarebbe storia. Se la vittima sapesse che c’è un assassino appostato, non si farebbe sparare; se la moglie sapesse fin da subito che il marito la tradisce non ci sarebbe una dolorosa vicenda d’amore, se lo spettatore sapesse fin dall’inizio di chi è il figlio che l’eroina della *soap* sta attendendo non guarderebbe le puntate dalla 1350 alla 1397 e così via. Se noi fossimo costretti a raccontare le cose dall’inizio alla fine, cioè a seguire la *fabula*, nella maggior parte dei casi non potremmo creare le *disgiunzioni cognitive* necessarie a rendere la storia interessante. Perché abbiamo scelto di rivelare solo verso la fine il sistema attraverso il quale Gotti ha scoperto il nome dell’assassino? Perché così facendo abbiamo aumentato l’interesse del lettore, il quale si sarà chiesto fino alla fine come diavolo avesse fatto il maresciallo ad arrivare alla conclusione.