

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.

Questo testo è estratto da:

Alessandro Perissinotto
Gli attrezzi del narratore
Rizzoli 2005

Alessandro Perissinotto

NARRATOLOGIA PER NARRATORI



CAPITOLO 4
I mondi possibili

www.leggogratias.it

4.1 Nonna Papera può cucinare il tacchino? I mondi possibili

“Gent.mo sig. Perissinotto,

ho letto con piacere il suo racconto a puntate *L'estate del maresciallo Gotti*, ed è per questo che le pongo la seguente domanda: dove si trova il paese di Montenevoso? Nel racconto lei sostiene che Montenevoso è una stazione sciistica a un centinaio di chilometri da Torino, ma io non l'ho trovato né sulla carta, né sull'elenco dei comuni della provincia di Torino. Potrebbe essere più preciso? O, in alternativa, potrebbe ammettere pubblicamente che ha mentito?

Cordialmente

Un lettore”

Per raccontare è sempre necessario stabilire un patto finzionale che istituisce un mondo possibile

Cosa rispondere? Il poeta è un fingitore, direbbe Pessoa; il narratore lo è di più. Nell'uso popolare dell'italiano, raccontare delle storie significa raccontare frottole: il narratore dunque racconta storie (nella duplice accezione di sequenze di eventi e di menzogne), ma lo fa con l'aria seria di chi espone una verità assoluta, anche quando parla di un gatto che calza stivali da cavaliere o di una top-model che si innamora di un operaio metalmeccanico di mezza età. L'aria seria di chi dice il vero serve a stabilire con il lettore un “patto finzionale” che istituisce un “mondo possibile”.

Ogni volta che si inventa una storia, si crea un mondo possibile che non è quello reale anche se può assomigliargli molto. Anche il romanzo più realistico, in quanto frutto di finzione, è collocato in un mondo diverso da quello vero: la semplice introduzione di personaggi di invenzione all'interno di un contesto reale è sufficiente a trasformare il mondo della storia in un “mondo possibile” più o meno distante da quello reale. Si può addirittura giungere ad utilizzare personaggi storici e a collocarli nel loro vero contesto, come fa Margaret Doodey in *Aristotele Detective* (Sellerio 2000) o Luca Leone in *I delitti del mosaico* (Mondadori, 2004) dove ad indagare è nientemeno che Dante

Solo la biografia pura permette di non creare mondi possibili

Il mondo possibile è un insieme di regole

Alighieri, ma il fatto stesso di attribuire a questi personaggi azioni non attestate storicamente (nessun testimone dell'epoca ci ha mai dato notizia di una vocazione poliziesca del sommo poeta) crea il "mondo possibile": è possibile che le capacità deduttive di Aristotele gli permettessero di risolvere misteriose questioni di delitti; è possibile ma non è reale, il che significa che io posso crederci, ma non sono obbligato a farlo, mentre sono obbligato a credere che Aristotele sia vissuto ad Atene tra il 384 e il 322 a.c..

La sola condizione per narrare senza dare vita a un "mondo possibile" è quella di raccontare una storia vera senza alterarne assolutamente nulla, senza cioè introdurre alcun elemento romanzesco, 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 (la utilizzano, sia pure in modi diversi, Leibniz, Vico, Quine e molti di coloro che si sono occupati di logica proposizionale): un mondo possibile si definisce per un insieme di regole che lo caratterizzano; in ambito narrativo, queste regole stabiliscono quali comportamenti, quali azioni e quali ambientazioni possono essere creduti dal lettore (o dallo spettatore) e quali invece vengono rigettati come incoerenti. Persino un mondo possibile estremamente tollerante com'è quello della fiaba, accetta un certo numero di varianti irreali, ma non ne accetta altre: se a salvare la Bella addormentata è il Principe Azzurro col suo bacio, non mi chiedo se questo sia possibile o meno e non mi domando quale particolare enzima contenuto nella saliva del principe faccia uscire la ragazza dal coma, accetto la soluzione e (narrativamente parlando) ne sono appagato; se invece, a salvare la Bella è Spiderman con una dose di ISO-36, la cosa mi lascia perplesso, non perché Spiderman sia meno credibile del Principe Azzurro, ma perché il mondo di incantesimi e sortilegi della Bella Addormentata nel Bosco non è compatibile con il mondo (fanta-)scientifico dell'Uomo Ragno.

Vediamo come Umberto Eco mostra il passaggio dalla nozione strettamente filosofica di mondo possibile a quella più letteraria:

Definiamo come mondo possibile uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni

dove per ogni proposizione o p o $\sim p$. Come tale un mondo consiste in un insieme di *individui* forniti di *proprietà*. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono *azioni*, 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, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, eccetera.

Queste definizioni sono formulate in molta letteratura sulla logica dei mondi possibili. Alcuni inoltre paragonano un mondo possibile a un “romanzo completo” ossia a un insieme di proposizioni che non può essere arricchito senza renderlo inconsistente. Un mondo possibile è ciò che questo romanzo completo descrive. (...)

Naturalmente dire che un mondo possibile equivale a un testo (o libro che sia) non significa dire che ogni testo parli di un mondo possibile. Se scrivo un libro storicamente documentato sulla scoperta dell’America, mi riferisco a quello che definiamo mondo “reale”. Descrivendone una porzione (Salamanca, le caravelle, San Salvador, le Antille...) assumo come *presupposto* o *presupponibile* tutto ciò che so sul mondo reale (diciamo, che l’Irlanda si trova a ovest dell’Inghilterra, che in primavera fioriscono i mandorli e che la somma degli angoli interni di un triangolo fa centoottanta gradi).¹

Dunque, il testo *storicamente documentato* sulla scoperta dell’America, non fonda un mondo possibile perché, proprio in quanto documentato, fa riferimento al mondo reale; ma se in esso io aggiungo la seguente proposizione, “Nascosto nella stiva della Santa Maria viveva un topolino bianco”, rendo *inconsistente* quel mondo e ne fonda un altro che, appunto, è possibile e che non differisce da quello reale se non perché la presenza di quel topolino viene data come certa pur senza essere storicamente documentata. In questo caso, l’inserimento di un elemento non reale (le Antille, la Santa Maria, ecc. sono reali, il topolino non lo è) non destabilizza il sistema-testo fino a falsificare le altre proposizioni o le varie proposizioni; cioè, la presenza del topolino non rende automaticamente falso il fatto che le Colombo abbia scoperto l’America o che l’Irlanda stia ad ovest dell’Inghilterra: il mondo possibile che si viene a creare conserva così tutte le regole fondative del mondo reale ed è perciò un mondo *realistico*.

L’inserimento di un solo elemento d’invenzione trasforma il mondo reale in un mondo possibile.

¹ U. Eco, *Lector in fabula*, Bompiani 1989, p.128-129 (ed. or. 1979)

Mondi possibili realistici e mondi possibili fantastici

Il verosimile dipende dall'enciclopedia del lettore

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 (o fantastici), quelli dove vigono regole diverse da quelle del mondo reale.

O, per dirla con Hintikka², vi sono mondi che si accordano ai nostri atteggiamenti proposizionali e mondi che non si accordano.

I promessi sposi, *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *La coscienza di Zeno* e migliaia di altri romanzi fondano mondi possibili di tipo realistico: Renzo Tramaglino, Robinson, il capitano Achab e Zeno Cosini non sono mai esistiti, ma per loro valevano le stesse regole di esistenza che valgono per me lettore.

A dire il vero, la questione è meno semplice di quanto appaia e la definizione di Hintikka ce ne rende ragione. Parlare di *realtà* e di *mondo reale* non significa esprimere concetti validi per tutti e in tutte le epoche: per i lettori medievali della *Divina Commedia* o del *Libro piccolo di Meraviglie* di Jacopo da Sanseverino (nel quale si descrive, ad esempio, la caccia all'unicorno), i mondi narrati non erano poi così fantastici e irreali; erano mondi che non trovavano riscontro nell'esperienza del lettore comune, ma che si accordavano perfettamente con i loro *atteggiamenti proposizionali*, cioè con quanto essi affermavano essere reale. Allo stesso modo, la descrizione della prima passeggiata lunare di Neil Amstrong appare a noi un testo realistico anche se non siamo stati sulla luna, mentre il viaggio compiuto dai protagonisti di *Dalla terra alla luna* apparteneva a un mondo fantastico tanto per lettori contemporanei di Jules Verne, che affermavano che nessuno era mai stato sul nostro satellite, quanto per noi che sappiamo (o crediamo) che il primo a metterci piede è stato appunto Amstrong.

Semioticamente diremo allora che l'attribuzione di un mondo possibile alla categoria del *realistico* o del *fantastico*, dipende dall'*enciclopedia* del lettore,

² J. Hintikka, *Semantica delle attitudini proposizionali*, in L. Linsky, *Riferimento e modalità*, Bompiani, Milano 1974 (ed. or. 1969)

cioè dall'insieme di conoscenze, credenze ed esperienze che egli mette in gioco per interpretare testi.

La fondazione di mondi possibili di tipo realistico non pone eccessivi problemi; per costruire un romanzo dove i personaggi condividano i miei stessi *atteggiamenti proposizionali* basta che mi guardi intorno, per costruire un romanzo storico dove i personaggi condividano gli *atteggiamenti proposizionali* della loro epoca mi sarà sufficiente leggere un buon quantitativo di libri di storia: i problemi nascono semmai quando devo rendere coerente la mia vicenda inventata con le regole del mondo reale, ma di questo parleremo dopo. Diversa è invece la situazione quando scelgo di creare un mondo possibile di tipo fantastico.

Cosa accade quando delinea un mondo fantastico come quello di una fiaba? Raccontando la storia di Cappuccetto Rosso ammobiliato il mio mondo narrativo con un numero limitato di individui (la bambina, la mamma, la nonna, il lupo, il cacciatore, due capanne, un bosco, un fucile, un canestro) forniti di un numero limitato di proprietà. Alcune delle assegnazioni di proprietà a individui seguono le stesse regole del mondo della mia esperienza (per esempio anche il bosco della fiaba è fatto di alberi), alcune altre assegnazioni valgono solo per quel mondo: per esempio in questa fiaba i lupi hanno la proprietà di parlare, le nonne e le nipotine di sopravvivere all'ingurgitazione da parte dei lupi.³

Dunque, anche nei mondi possibili non realistici, gran parte delle regole sono quelle del mondo reale, solo che in essi è consentito introdurre elementi non realistici: l'importante è che l'autore renda questi elementi fantastici coerenti con gli altri. Ad esempio, a *Paperopoli* le automobili hanno quattro ruote e un volante e vanno sulle strade, non volano, non sono alimentate ad acqua, né sono fatte di mollica di pane: solo che a guidarle sono dei paperi. I paperi sono l'elemento irrealistico, ma la coerenza del tutto viene ottenuta attraverso l'umanizzazione dei loro comportamenti, per cui Nonna Paperera, nel giorno del Ringraziamento, può tranquillamente cucinare il tacchino.

Talvolta, l'elemento irrealistico irrompe sulla scena del mondo possibile di tipo realistico come indispensabile elemento di contrasto; è il caso delle storie che

I mondi possibili fantastici ereditano gran parte delle regole dei mondi reali

Lo sfondo realistico come contrasto per eventi irreali

³ U. Eco, *cit.* p. 129.

Con contratto di veridizione, o patto finzionale, 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.

introducono fenomeni soprannaturali (zombie, fantasmi, telecinesi, ecc.) in situazioni più o meno ordinarie. Se il mondo possibile di *Dylan Dog*, ancorché non realistico, fosse molto diverso da quello reale, verrebbe meno nel protagonista la funzione di "detective del mistero", poiché nessun fatto risulterebbe incredibile e nulla richiederebbe le particolari indagini di Dylan.

4.2 Mi credi se ti dico che...? Il contratto di veridizione.

Perché il fatto che Nonna Papera cucini il tacchino non ci provoca il benché minimo turbamento? È un po' come se cucinasse suo cugino. Perché non ci fa specie che Topolino conduca Pluto (un cane quadrupede) al guinzaglio mentre passeggia e chiacchiera con Pippo (un cane bipede)? Perché tutte queste cose non ci stupiscono, almeno fino a che qualcuno non viene a farcele notare in chiave comica?⁴

È per via del contratto di veridizione.

Con contratto di veridizione, o patto finzionale, 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; altrettanto generalmente, questo patto viene mantenuto stabile lungo tutto il corso della narrazione. È il contratto di veridizione ad esplicitare le regole che strutturano il mondo possibile.

A parte alcune significative eccezioni⁵, la prima cosa che, come autori, ci preoccupiamo di far capire al nostro pubblico è il tipo di mondo in cui la storia si svolge. Non è un caso che, volendo raccontare una fiaba, io inizi con «C'era

⁴ Mi riferisco a: C. Bisio, *Quella vacca di Nonna Papera*, Baldini & Castoldi, Milano 1993

⁵ Una di queste è rappresentata dal film *Dal tramonto all'alba* (regia di Rodriguez, USA 1996), che basa tutto il suo fascino sull'infrazione del patto finzionale che avviene a metà della narrazione: per i primi 40 minuti crediamo infatti che si tratti di una storia poliziesca (e la presenza di Tarantino quale interprete del personaggio di uno dei due rapinatori rafforza questa ipotesi); all'improvviso invece, una cameriera si trasforma in vampiro e, da quel momento in poi, il mondo possibile del film muta radicalmente.

una volta in un paese lontano...»: questa formula stereotipata mi permette di comunicare immediatamente ai miei ascoltatori che i fatti si svolgeranno in un “non qui” e “non ora” e che quindi non andranno applicati i criteri di credibilità con i quali valutiamo la verosimiglianza dei racconti di vita quotidiana.

Ecco qualche famoso incipit con funzione veridittiva

I computer SubInfo della Lies Incorporated erano stati sorpresi nel compimento di un atto anormale da un meccanico della manutenzione. Il computer SubInfo Cinque aveva trasmesso informazioni che non erano una bugia.

Bisognava smontarlo per vedere perché. E a chi fossero andate le informazioni esatte.

Probabilmente non ci sarebbe stato modo di individuare il destinatario delle informazioni esatte. Ma un controllo vettoriale provvedeva alla registrazione automatica di tutte le informazioni trasmesse dalla serie di computer situati qua e là sulla Terra.⁶

Bastano queste poche righe del maestro della fantascienza Philip K. Dick per proiettarci un globo terracqueo diverso da quello del 1964 in cui il libro è stato scritto, per privare il lettore della possibilità di esprimere qualsivoglia giudizio di verità: il mondo possibile futuro, purché coerente al proprio interno, non crea problemi di rispetto del reale (problemi del tipo: esiste vicino a Torino una località sciistica chiamata Montenevoso?), dal momento che fonda esso stesso un proprio universo di riferimento. La scelta di sospendere l'incredulità di fronte a un romanzo di anticipazione (è questa la formula utilizzata per definire i romanzi ambientati nel futuro, indipendentemente dal posto che i temi tecnologici e scientifici trovano in esso) è libera e arbitraria, del tutto indipendente dal contesto reale.

Le cose si complicano quando invece si imbecca la via del surreale (per usare una categoria molto generica) o comunque si decide di combinare tra loro elementi reali ed elementi fantastici.

Un mattino, al risveglio da sogni inquieti, Gregor Samsa si trovò trasformato in un enorme insetto. Sdraiato nel letto sulla schiena dura come una corazza, bastava che alzasse un po' la testa per vedersi il ventre convesso, brucicchio, spartito da solchi arcuati...⁷

Il surreale combina reale e fantastico

⁶ Philip K. Dick, *Utopia andata e ritorno*, Mondadori 1994, p. 13 (ed. or. 1964)

⁷ Franz Kafka, *La metamorfosi*, Garzanti, Milano 1974, p.21 (ed. or. 1912)

Nel surreale l'elemento fantastico irrompe nel contesto reale per creare frattura e per indicarci l'esistenza di un mondo parallelo a quello reale, un mondo che, diversamente da quanto accade con *Dylan Dog*, non è soprannaturale, bensì metaforico: Kafka (e con lui Buzzati o Landolfi, solo per citare i surrealisti italiani più noti) fonda un mondo (im-)possibile, un mondo inconsistente e contraddittorio, per obbligare il lettore a guardare oltre le logiche dei fatti.

Se vogliamo continuare a leggere la *Metamorfosi*, non possiamo fare a meno di credere ciò che Kafka (o meglio, il narratore da lui creato) ci sta dicendo, ma, al tempo stesso, non possiamo fare a meno di notare l'incoerenza tra proposizioni tutte egualmente verosimili, ma inconciliabili tra loro. Gregor Samsa è un nome perfettamente umano, è umano e realistico risvegliarsi nel proprio letto (e non su un qualche futuribile giaciglio a sospensione antigravitazionale) e in *una normale stanza per esseri umani*; non meno realistico è il fatto che un insetto abbia la corazza dura e le zampette sottili: il solo aspetto inquietante è che l'umano e realistico Gregor Samsa è diventato un quasi realistico (di strano ci sono solo le dimensioni) insetto. Se da qualche parte il testo ci comunicasse che tutto ciò avviene nel 3452 d.C., potremmo abbandonare più facilmente la nostra diffidenza verso il narratore e dire a noi stessi che tra le proprietà implicite di quel mondo possibile terrestre del 3452 d.C. vi è quella della trasmutabilità degli esseri viventi; ma il testo si guarda bene dal darci una simile indicazione. Ecco dunque che l'elemento fantastico irrompe nel contesto reale per creare frattura e per indicarci l'esistenza di un mondo parallelo a quello reale, un mondo che, diversamente da quanto accade con *Dylan Dog*, non è soprannaturale, bensì metaforico: Kafka (e con lui Buzzati o Landolfi, solo per citare i surrealisti italiani più noti) fonda un mondo (im-)possibile, un mondo inconsistente e contraddittorio, per obbligare il lettore a guardare oltre le logiche dei fatti.

Ed ora passiamo ad un esempio di contratto di veridizione, sempre stipulato nell'incipit, dove l'autore precisa immediatamente che il mondo di riferimento è quello reale.

Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino a Ognina, ed ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembra dal nomignolo, come dev'essere. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per

Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto barche sull'acqua, e delle tegole al sole.⁸

Anche qui, la prima cosa che Verga ci dà in pasto è il tipo di universo entro il quale si muovono i suoi personaggi; ci sono nomi di luoghi notoriamente reali (Trezza e Aci Castello), c'è un soprannome plausibile (Malavoglia), c'è persino un cognome (Toscano) iscritto nel libro della parrocchia, cioè all'anagrafe: in definitiva, c'è tutto quello che serve a farci credere che la storia narrata potrebbe essere reale. Assegnati questi punti di riferimento, noi sappiamo come muoverci nella narrazione e sappiamo che se il protagonista del *Neuromante* di Gibson connette direttamente alla Rete il proprio sistema nervoso non dobbiamo sorprenderci, mentre se lo fa padron 'Ntoni è meglio preoccuparsi.

Torniamo al nostro caso concreto.

Prima ancora di stabilire come consegnare al lettore il mondo possibile della mia storia, devo decidere qual è quel mondo. Mi hanno richiesto un racconto poliziesco, ma nessuno mi ha imposto l'ambientazione spazio-temporale; ovviamente, per ottemperare a quest'obbligo minimo, devo scegliere un mondo dove vi siano leggi da infrangere, qualcuno che le infranga e qualcuno che le faccia rispettare, per il resto posso scegliere tra presente, passato, futuro, tra uomini, animali parlanti, marziani ecc.

Opto per la soluzione più banale: un mondo possibile simile a quello di oggi sulla Terra, anzi in Italia, con la sola differenza che nel mio vi è un paese chiamato "Montenevoso", un maresciallo chiamato Gotti, un carabiniere di nome Ferrero, ecc., tutti elementi che nel mondo reale potrebbero esistere oppure no.

Fatta questa scelta, il contratto di veridizione si stipula quasi da sé: introduco nelle prime righe qualcuno che chiama i carabinieri (il che fa comprendere che siamo in Italia) con un telefonino (e il lettore capisce che ci collochiamo più o meno tra il 1988 e i giorni nostri) e aggiungo un nome credibile e familiare come Antonio Ferrero. L'universo di riferimento è subito delineato, ma non sempre è così facile.

Tutto il discorso sul contratto di veridizione ci consegna, se non un attrezzo, un metodo fondamentale per la nostra attività di narratori, ci avverte cioè dell'importanza dell'inizio della storia come luogo di fondazione del mondo possibile, come luogo in cui si conquista la fiducia del lettore; ma quella fiducia

L'importanza dell'inizio della storia come luogo di fondazione del mondo possibile, come luogo in cui si conquista la fiducia del lettore

⁸ G. Verga, *I Malavoglia*, 1881.

ottenuta attraverso la pattuizione iniziale non è data in maniera incondizionata, non consentente di raccontare qualunque cosa: quella del lettore è una fiducia che non va tradita e che va mantenuta attraverso la coerenza dei personaggi e degli eventi.

4.3 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.

4.3.1 Coerenza nei mondi possibili realistici.

Quando scelgo uno scenario simil-reale per collocarvi le mie vicende, i vincoli di coerenza imposti alla storia sono gli stessi che la realtà impone alla vita quotidiana, entrano cioè in gioco leggi fisiche, chimiche, biologiche, dinamiche sociali, elementi statistici, caratteristiche psicologiche e relazionali, realtà storica. Naturalmente, nella maggior parte dei casi, non scriviamo racconti tenendo sul tavolo dei manuali di fisica, di psicologia o di sociologia; l'osservazione di ciò che accade intorno a noi è più che sufficiente a disegnare il limite tra ciò che è coerente e ciò che non lo è. Non dobbiamo però dimenticare che basta un piccolo particolare sbagliato per denunciare la finzione narrativa come tale, cioè per interrompere la sospensione di incredulità del lettore. È come quando in un film western vediamo un aereo che solca il cielo blu dietro l'accampamento indiano, o come quando, nei film dell'epoca fascista, si vedevano combattere i gladiatori con l'orologio al polso: noi, in quanto spettatori consapevoli, sappiamo che quelle scene sono state girate nella contemporaneità e non all'epoca dei fatti narrati, sappiamo che si tratta di una finzione, eppure quell'aereo o quell'orologio fuori luogo rompono la

Nei mondi possibili realistici i vincoli di coerenza imposti alla storia sono gli stessi che la realtà impone alla vita quotidiana

ogni lettore, in base alla propria *enciclopedia*, fissa un confine personale tra le menzogne accettabili e quelle non accettabili.

magia della narrazione, ci mostrano brutalmente quel trucco che c'è, e che era meglio che non si vedesse. Il lettore, di solito, accetta la natura fittizia delle storie narrate, ma a tutto c'è un limite. Scrive ancora Eco:

Avendo avuto l'esperienza di aver scritto due romanzi che hanno raggiunto alcuni milioni di lettori, mi sono reso conto di uno straordinario fenomeno. Sino ad alcune decine di migliaia di copie (questa stima può cambiare da paese a paese) si incontrano di regola lettori che conoscono perfettamente il patto finzionale. Dopo, e certamente dopo il primo milione di copie, si entra in una terra di nessuno dove non è detto che i lettori siano al corrente del patto.⁹

Non solo esistono lettori che non sono al corrente del fatto che l'autore sta inventando e che quindi gli chiedono conto delle cose non vere (un po' come ha fatto il mio lettore a proposito della collocazione geografica di Montenevoso), ma ogni lettore, in base alla propria *enciclopedia*, fissa un confine personale tra le menzogne accettabili e quelle non accettabili. Ad esempio, mi è capitato di tradurre dal francese un romanzo in cui l'autore, parlando di un personaggio che ha trascorso alcuni anni in Italia, lo indica come appartenente al movimento "no-global" denominato Brigate Rosse; ora, se per un lettore medio francese, norvegese o statunitense questa affermazione può non minare la credibilità del personaggio stesso, per un lettore italiano, che conosce l'abisso che intercorre tra le Brigate Rosse e i "no-global", questa imprecisione, questa incoerenza determina una piccola incrinatura nel rapporto fiduciario col narratore.

Con questo non intendo dire che la teoria narratologia dei mondi possibili vincoli lo scrittore al rispetto del reale e dei suoi particolari più minuti, né che quella stessa teoria ci obblighi a tenere conto delle competenze specifiche di ogni lettore. Al contrario, la narratologia (specie quella di Eco) ci indica che per ogni testo esiste un Lettore Modello che, in virtù del proprio insieme di conoscenze (cioè della sua *enciclopedia*), è in grado di interpretare correttamente il testo e di non mettere in crisi il contratto di veridizione; il che,

⁹ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994, p. 92.

L'adesione affettiva al mondo del personaggio può farci dimenticare la diffidenza verso l'inverosimile

in termini molto semplici, significa che il Lettore Modello non ne sa né troppo, né troppo poco. Naturalmente, il Lettore Modello è una pura astrazione, 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. Tornando al romanzo francese di cui ho parlato poc'anzi, notiamo che qualunque Lettore Empirico che possieda una discreta competenza circa le vicende socio-politiche italiane degli ultimi venticinque anni si discosta significativamente dal Lettore Modello e dunque è portato a mettere in crisi più facilmente il patto finzionale.

Ancora una volta però i fatti dimostrano che la semiotica non è una scienza esatta e che, in alcuni casi, l'abilità degli autori nello stabilire un rapporto empatico tra personaggi e lettori è tale da far dimenticare a questi ultimi ogni ansia di verosimiglianza. I fedeli telespettatori che assistono da anni alle inchieste di Jessica Fletcher non sembrano preoccuparsi troppo di quanto sia incredibile il numero di omicidi che avvengono nella cittadina dove risiede la signora in giallo, o di come sia poco plausibile che ovunque vada la Fletcher vi sia un assassino: grazie al modo in cui la simpatia del personaggio conquista il proprio pubblico, il confine tra accettabilità e inaccettabilità della finzione narrativa viene spostato molto in basso. La stessa cosa avviene negli ultimi film della serie 007; abbandonata da tempo la dimensione fantascientifica dei primi episodi, cioè abbandonati i mondi possibili fantastici a beneficio di quelli realistici, le inverosimili prodezze di James Bond (da quelle acrobatiche a quelle amatorie) vengono accettate dallo spettatore con un benevolo sorriso, come dire che a Bond si crede "a prescindere". E persino nella narrativa poliziesca italiana, che è tra quelle più legate ai canoni del realismo, abbiamo esempi di felici incoerenze, basti pensare a Sarti Antonio, sergente della polizia di Bologna: il fatto che la polizia italiana non preveda il grado di sergente non

ha impedito al sergente Sarti, creato da Lorian Macchiavelli, di incontrare un successo immutato da vent'anni.

Ho deciso l'universo di riferimento del mio racconto poliziesco e ho stabilito la fabula e l'intreccio; adesso sottopongo il tutto alla prova della verosimiglianza, rivolgendomi alcune domande.

Domanda 1: la vicenda si svolge in un paese di montagna: nei paesi opera la polizia o i carabinieri?

Risposta: i carabinieri.

A questo punto offro un aperitivo a un amico carabiniere e lo interrogo:

Domanda 2: quante persone ci sono in una stazione dei carabinieri di un paese di montagna?

Risposta: da tre a cinque?

Domanda 3: chi la comanda e chi sono i suoi immediati sottoposti?

Risposta: un maresciallo che ha sotto di sé dei carabinieri scelti e dei carabinieri.

Domanda 4: quando i carabinieri del luogo scoprono un cadavere, agiscono direttamente o chiamano qualche unità specializzata tipo RIS, o ancora, devono attendere il magistrato?

Risposta: dipende dai casi, in quello che tu mi prospetti possono agire direttamente.

L'interrogatorio all'amico carabiniere prosegue fino a che non sono dissipati tutti i dubbi procedurali, poi torno a rivolgere le domande a me stesso, soffermandomi in particolare sui due elementi che condurranno alla soluzione del caso, perché sono certo che sarà proprio su quei due punti che anche il lettore appunterà la sua attenzione.

Per esperienza personale so che il mio casco da bicicletta lascia delle tracce sul volto in corrispondenza dei nastri che lo fissano: se qualcuno osa muovermi delle critiche su quel punto glielo metto in testa e lo faccio uscire con in faccia i segni di guerra degli Apache!

Per quanto riguarda il numero di matricola sulla mountain-bike, faccio qualche telefonata ad alcuni costruttori artigianali ed accerto che almeno tre di essi imprime sul telaio un numero e lo segnano sulla matrice del certificato di garanzia in corrispondenza del nome dell'acquirente.

Ma non confondiamo il reale con il realistico, il vero con il verosimile: non solo ciò che è verosimile non è necessariamente vero, ma neanche ciò che è vero è sempre verosimile. È vero (lo hanno mostrato alla televisione varie trasmissioni dedicate ai primati più singolari) che un uomo ha trattenuto a terra con le braccia due aerei da turismo in fase di decollo, ma se io metto in un romanzo realistico una scena simile ho buone probabilità che il contratto di veridizione tra me e il mio lettore si rompa per sempre.

ciò che è verosimile non è necessariamente vero

nel mondo possibile non tutto è possibile66665lk

4.3.1 Coerenza nei mondi possibili fantastici.

L'aver creato un mondo possibile fantastico non ci esime dall'affrontare i problemi di verosimiglianza, anzi ci pone in una situazione ancora più scomoda, perché mentre le regole fondative del mondo reale ci sono note e ci è sufficiente rispettarle e farle rispettare ai nostri personaggi, quelle del mondo che abbiamo inventato devono essere costruite ex-novo.

In questo caso, ad imporre i vincoli non sono più le leggi del mondo naturale quelle della società, qui prevalgono le leggi della narrazione e quelle dell'efficacia narrativa.

Torniamo con la memoria alla teoria di Greimas: nella formulazione minimale, una narrazione è la cronaca di uno scontro tra un Soggetto 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 cioè fare in modo che l'Opponente sia un degno avversario del Soggetto e che l'Oggetto di valore giustifichi la lotta. Il mondo reale abbonda di terne Soggetto-Opponente-Oggetto del tutto credibili, in quello fantastico le devo creare; quindi se invento Superman devo inventare la Kryptonite, altrimenti il Soggetto diviene invincibile e qualsiasi lotta con l'Opponente perde di significato.

Dunque, la prima regola da seguire quando si imbecca la strada del fantastico è che nel mondo possibile non tutto è possibile, che, qualunque sia la nostra ambientazione, esisteranno sempre delle "condizioni ostanti" per limitare la gamma d'azione dei personaggi.

Quella parte della semiotica che più si avvicina all'antropologia e allo studio del folklore, ci suggerirà poi che la coerenza interna di un mondo possibile dipende anche dal rispetto delle tradizioni culturali e dei vari filoni di immaginario collettivo. I miscugli tra diversi ambiti del fantastico possono essere affascinanti, ma anche pericolosi: il protagonista del *Neuromante* di Gibson condivide con molti dei personaggi del genere cyberpunk la possibilità di interfacciare il proprio sistema nervoso con la rete neurale artificiale costituita

da una sorta di gigantesco Internet bio-elettronico, se, a un certo punto, si mettesse ad attraversare i muri o a spostare oggetti col pensiero, il lettore si troverebbe di fronte alla contaminazione tra due diversi tipi di immaginario, quello ipertecnologico e quello delle religioni e delle filosofie orientali e il risultato potrebbe essere più che soddisfacente, come in *Matrix* (dove però anche la telecinesi e la mistica delle arti marziali vengono alla fine ricondotte alla simulazione informatica dell'intelligenza artificiale), ma potrebbe anche dare l'impressione di una confusa accozzaglia dove, ancora una volta, è tutto sgradevolmente possibile (cosa che accadrebbe sicuramente se il *neuromante* incontrasse gli elfi o i puffi).

Un ulteriore limite all'ampiezza del fantastico è dato dalle esigenze di immedesimazione del lettore. Chi legge non vuole semplicemente "sapere" una storia, vuole, in qualche misura, "viverla". Senza necessariamente cadere nel bovarismo, sappiamo che i libri ci affasciano perché possiamo usarli come estensione della nostra stessa vita, ma ciò a condizione che in essi noi ritroviamo dei punti in comune con la nostra esperienza. I mondi possibili fantastici non possono quindi essere così "fantastici", così lontani dalla realtà da perdere ogni contatto con le sensazioni, le emozioni, i desideri che si provano nell'esistenza quotidiana, ed è per questo che, come dicevamo, i mondi possibili fantastici ereditano dal nostro mondo reale gran parte delle loro proprietà.