

MODULO ON LINE 06
Teoria dell'educazione letteraria
(Marisa Strada)

MODULO 06: RIEPILOGO SINTETICO DI METODOLOGIE E TECNICHE

1. I metodi estrinseci e i metodi intrinseci

Questa terminologia, di Wellek e Warren, è particolarmente chiara e utile a unificare in una semplice tipologia la mole complessa e internamente variegata delle metodologie critiche. Così come è apprezzabile la posizione preliminare dichiarata dai due teorici, che consiste in un prospettivismo strutturale, lontano da ogni dogmatismo ed esclusivismo, come anche da confusi eclettismi. Non vi è UN metodo, assolutamente valido e sufficiente, per accostarsi alla complessità dell'opera letteraria. Ciò d'altra parte non significa che un metodo vale l'altro e che l'optimum sta in un mixage confuso e privo di criteri. Prospettivismo strutturale è introdursi alla conoscenza dell'oggetto da diversi punti di vista, guidati appunto dalla sua struttura.

Segre definisce struttura come insieme di rapporti immanenti fra tutti gli elementi di un testo; la "guida" per esaminarli consiste nella scelta degli elementi, in un'ottica che può essere «orizzontale», cioè di collegamento tra elementi di superficie, o «verticale», cioè di collegamento della superficie alla supposta struttura profonda. Tali due ottiche sono tra loro collegabili, come lo sono le due direzioni critiche, documentaria e interpretativa. Esiste invece, anche a parere di Segre, una differenza tra «analisi interna al testo e confronto con testimonianze», cioè, nella terminologia di Wellek e Warren, tra metodi intrinseci ed estrinseci.

Ora, se, analizzando un'opera letteraria, noi partiamo da elementi esterni al testo, che riguardino l'autore biograficamente inteso (l'auctor storico, esterno all'opera, di cui possiamo conoscere biografia, dati psicologici, scelte documentate di poetica e di pubblico, scelte ideologiche), o che ineriscano al modello storico-culturale entro cui l'opera è nata (completo di paradigmi ideologici, di problematiche specifiche, di un pubblico caratterizzabile, di una poetica dominante, di gusti, mode e sensibilità, che possono anche interessare il complesso delle arti in circolarità), noi utilizziamo metodi estrinseci, per un raffronto con il testo, noi utilizziamo metodi estrinseci. Se, invece, per la nostra analisi, partiamo dal testo, considerandolo, almeno in una fase iniziale, come sistema, cioè come unità autonoma in cui ogni parte è interdipendente dal tutto, il

nostro sarà un metodo intrinseco, forse meno redditizio in termini di mole di annotazioni, ma certo più costretto all'umiltà della ricerca senza pregiudiziali.

E' facile collegare nella mente, a questo punto, il concetto di metodo estrinseco con i commenti psicologico-sentimentali di molta critica romantica (nonché forse anche crociana), con i commenti ideologico-contenutistici di molta critica marxista e sociologica in genere, e anche con le deterministiche affermazioni, biologiche e biografiche, del positivismo. Il monumentale lavoro di questa critica, lungi dall'essere indegno di conservazione e privo di grandi intuizioni e ricerche, ha tuttavia il limite di apparirci talvolta come una lunga storia di svalutazioni e rivalutazioni, entro la quale gli *ipse dixit* dei grandi critici del passato si contraddicono clamorosamente tra loro, dandoci l'impressione che alla critica letteraria non sia consentita una progressività della ricerca come alle scienze.

Sull'altro versante, è facile associare il metodo intrinseco con il formalismo (termine che, a sua volta, richiama atteggiamenti di pignoleria asettica e inconcludente, magari poco rispettosi della spiritualità del dato letterario).

Ma quando parliamo di metodo intrinseco o di analisi formale, non abbiamo in mente griglie, grafici, libretti di matematica, fine a se stessi e alla nouvelle vague del tecnicismo, influenzato dalla cibernetica: intendiamo le tecniche al servizio della comprensione rigorosa e il più possibile completa e approfondita della poesia e non certo una sostituzione della poesia con le tecniche analitiche, in ridondanza confusa di terminologie e pratiche vivisezionanti e puntiformi. Il merito del recupero della letterarietà va, peraltro, riconosciuto nei nostri tempi proprio ai formalisti, che, dissolvendo ogni strumentalizzazione del testo poetico ad altre dimensioni (ideologiche, psicologiche, ecc.), hanno fatto emergere l'idea di forma come unità organica, come struttura messa in atto da operazioni funzionali.

Chiarito questo, ci pare che una posizione aperta ed equilibrata, oltre che fruttuosa, possa essere quella di conservare il sapore suggestivo delle letture tradizionali, affiancando le tecniche analitiche delle ricerche più recenti, al solo fine di "rispettare" (e godere in profondo) il testo poetico, giacché la critica letteraria, qualunque metodologia accolga, non deve sostituirsi alla lettura.

2. I metodi estrinseci

1.Letteratura e biografia.

Vi sono tre modi di utilizzo della biografia nella critica letteraria:

- a. dati biografici per illuminare l'opera;
- b. per interesse alla personalità dell'autore;
- c. per interesse alla psicologia della creazione artistica.

Ora, è corretto che il biografo (che è uno storiografo) utilizzi l'opera per provare i suoi accertamenti? Ed è realmente importante la biografia per comprendere l'opera? Wellek e Warren sostengono che l'utilità è assai relativa; infatti, tra opera e vita vi sono somiglianze e corrispondenze ambigue e indirette, l'opera può contenere il sogno o la maschera dell'autore, non la sua persona reale. Tra sincerità e valore artistico non c'è rapporto. Abbiamo già alluso, poi, ai pericoli di una critica che riduca l'opera a effetto di fattori biografici.

2.Letteratura e psicologia.

Il critico può avere interesse a:

- a. la psicologia della personalità dell'autore;
- b. la psicologia del personaggio;
- c. la psicologia del pubblico.

Alla base di molta critica psicologica sta la teoria freudiana dell'autore come nevrotico, che cerca nella creazione artistica la soddisfazione inconscia dei suoi impulsi erotici o ambiziosi. Manca qui, secondo Wellek e Warren, il riconoscimento che la scrittura è sempre proiezione all'esterno e riconciliazione con la società. Inoltre il processo creativo contiene sia origini subcoscienti sia revisioni coscienti.

Riguardo alla psicologia del personaggio, in età romantica si riteneva che la "verità psicologica" fosse direttamente un valore artistico; non più oggi: essa può soltanto accrescere i valori artistici di complessità e coerenza, ma anche senza che l'autore abbia conoscenza teorica della psicologia.

La psicologia è, dunque, soltanto preparatoria rispetto alla creazione.

3.Letteratura e società.

La letteratura usa mezzi sociali (linguaggio, simboli, istituti letterari), è connessa a istituzioni sociali, ha una funzione sociale, quindi dallo studio letterario nascono questioni sociali.

In quest'ambito la critica può interessarsi a:

- a. la sociologia dello scrittore;
- b. il contenuto sociale dell'opera;
- c. l'influenza sociale dell'opera.

Si ricercano l'origine sociale dello scrittore, la sua ideologia e il suo lealismo di classe o meno; la fama e il successo dello scrittore sono, poi, un fenomeno sociale, entro il quale la

sociologia dello scrittore si intreccia con quella del pubblico. Si studia, inoltre, il quadro della società che viene dall'opera; va tuttavia distinto se si tratta di un quadro reale o di satira o di idealizzazione.

In ogni caso la sociologia volgare conduce spesso al determinismo, operando facili passaggi dall'economia e dalla politica alla letteratura, valutando il pensiero dell'autore senza distinzioni tra la sua persona storica e il suo io creativo, considerando valida un'opera in base al contenuto sociale. C'è invece anche una grande letteratura che è poco sociale e, in ogni caso, la letteratura non è un surrogato della sociologia o della politica, ha in se stessa la sua finalità.

4.Letteratura e idee.

Da una posizione estrema per cui la letteratura non avrebbe alcuna importanza filosofica, si passa all'estremo opposto di considerarla come filosofia rivestita di bella forma. Sono note posizioni di rifiuto della «struttura» filosofica di celebri opere (emblematicamente, la posizione crociana, che distingue la poesia dalla struttura, considerata non-poesia), presupposti questi che disintegrano l'unità del testo e che sono oggi largamente superati. Tuttavia, annotano Wellek e Warren, talora si esagera nel sottolineare la chiarezza, la coerenza e la completezza delle idee di un autore. I poeti non sono pensatori sistematici, esprimono un generale atteggiamento verso la vita, in cui la storia delle idee si intreccia con la sensibilità, il sentimento, l'immaginazione. La capacità teoretica può aumentare la profondità di penetrazione della scrittura, ma non sempre succede, talora si può avvertire una discordanza tra risultato artistico e importanza del pensiero.

Una poesia delle idee è comunque come un'altra poesia, non si può valutarla in base al valore (peraltro soggettivo) delle idee.

5.Letteratura e altre arti.

A volte la letteratura appare ispirata alla musica, o alla pittura, alla scultura e viceversa (vi è una circolarità delle arti, specie in alcune correnti, come la Scapigliatura); inoltre la musicalità del verso può avvicinare musica e poesia, come la potenza di alcune descrizioni poetiche possono richiamare idee pittoriche. In realtà tutto quanto si può dire circa un parallelismo è che diverse opere artistiche possono provocare analoghi sentimenti. Le arti non si evolvono secondo la stessa parabola, la loro struttura interna si basa su elementi diversi e ha diversi codici di riferimento. Il critico deve sviluppare un apparato descrittivo per ogni arte, una tecnica d'analisi che non sia una semplice trasposizione, solo in seguito a tali operazioni sarà utile una comparazione.

3. La stilistica

Il padre della stilistica è considerato Vossler, ma certamente la teoresi fondativa è riconosciuta a Spitzer. Il critico tedesco rappresenta il testo letterario metaforicamente con un cerchio, il cui centro sarebbe l'animo che lo ispira in profondità e la cui circonferenza è costituita da tutte le parole (o superficie) del testo. Per scendere dalla superficie al profondo e cogliere l'unità creativa dell'opera, il critico deve ricercare le «spie» sulla circonferenza del cerchio e ipotizzare un loro collegamento al centro, successivamente le ipotesi vanno controllate, procedendo in senso inverso, ovvero verificando se la supposta forma ispiratrice può spiegare anche gli altri elementi del linguaggio. Ciò detto, si può intendere il senso della nota formula che sintetizza il metodo di Spitzer: «dal cerchio al centro, dal centro al cerchio».

Ma che cosa sono le «spie»? Spitzer tende ad identificarle con le «anomalie» linguistiche, come «scarti o deviazioni dalla norma», o come iterazione di elementi linguistici (fonetici, ritmici, lessicali, grammaticali o sintattici). Una celebre interpretazione, ad esempio, di Spitzer, quella del canto 13° dell'Inferno dantesco, è fondata sulla ripetizione di suoni aspri e sibilanti, di allitterazioni, di figure di antitesi, sulla base della cui analisi Spitzer giunge a sostenere che il concetto ispirativo è quello del suicidio come violenza innaturale che l'io usa a se stesso.

L'obiezione presto sollevata (dagli strutturalisti) alla critica stilistica è stata quella di scarsa attendibilità scientifica: il metodo sarebbe affidato alla intuizione del critico (che individua le «spie») e la verifica non sarebbe significativa, in quanto le comprese sono comunque scelte dal critico (non è possibile un controllo completo per ogni elemento della superficie testuale).

In effetti la critica stilistica non nasconde le sue origini neoidealiste, che la contrappongono, almeno in una fase iniziale, allo strutturalismo scienziato e neopositivista, la cui aridità matematicizzante è simmetricamente contestata dagli stilisti.

In Italia tra i grandi nomi seguaci della critica stilistica vi sono il Devoto e il Terracini, più linguista il primo, più interessato al profilo anche storico il secondo, che peraltro chiamerà le «spie» di Spitzer «punti distinti», insistendo soprattutto sul criterio della frequenza. Fuori d'Italia forse il massimo rappresentante della critica stilistica è Eric Auerbach, autore di interessanti studi su Dante e di una ponderosa opera, *Mimesis*, dedicata allo studio del realismo nello sviluppo della letteratura occidentale; in essa Auerbach procede originalmente secondo un metodo di analisi per «campioni»: esame stilistico di una breve parte di un'opera, rapporto tra i rilievi ottenuti e l'opera completa, rapporto tra l'opera e il contesto storico-culturale.

Dagli anni '60 non pare si possa più a rigore parlare di una critica stilistica a se stante: l'evoluzione (e moltiplicazione) delle metodologie intrinseche ha portato ad un avvicinamento tale da rendere difficile una netta distinzione. Peraltro strutturalismo e critica post-strutturalista (anche semiotica) operano anche un esame dello stile, che ingloba gli spunti della critica stilistica; basta

ricordare Jakobson che, pur entro una nuova terminologia, definisce il livello d'analisi dello stile con evidenti richiami; infatti tale esame del piano stilistico, inteso come frutto di interferenza tra tradizione poetica e scelte dell'autore, appare finalizzato a: mettere in risalto il valore estetico delle funzioni, a cogliere le peculiarità delle coordinate linguistiche (asse paradigmatico e sintagmatico), cioè a spiegare scelta e combinazione degli elementi, a sottolineare le differenze tra struttura sintattica di un autore rispetto a un altro e considerare il rapporto lingua-ideologia, a ricostruire il processo espressivo alla ricerca di costanti, tratti tipici, stilemi.

4. Lo strutturalismo

Angelo Marchese scrive che la critica accademica è stata negli anni '60 turbata dalla moda strutturalista, presentatasi come rivoluzione epistemologica, che consisteva nel proporre un'analisi rigorosa di «realtà spirituali» (tradizionalmente di competenza della filosofia) e che aveva come bersagli culturali niente meno che lo storicismo, l'idealismo e il marxismo. Per quest'ultimo, infatti, lo strutturalismo è considerato forma del pensiero tecnocratico borghese, colpevole di essere astorico, poiché fa riferimento a modelli formalizzati, e non-dialettico, perché la sua linguistica è sincronica.

La dicotomia diacronia/sincronia fa parte dei concetti base della linguistica di De Saussure, lo studioso ginevrino che, con il suo celebre *Corso di linguistica generale* del 1916, ha dato l'avvio a tutte le ricerche strutturalistiche. Una delle idee base di De Saussure consiste proprio nell'aver messo in evidenza come, accanto all'aspetto storico-filologico della lingua, vi sia un aspetto sistematico, appunto sincronico.

Le unità linguistiche, i segni, hanno valore in quanto sono in rapporto organico con altri segni dello stesso sistema e ogni sistema costituisce una totalità che, attraverso una interna autoregolazione, dà un senso al tutto ed alle parti insieme; il sistema, poi, in rapporto a ogni altro sistema, opera in se delle trasformazioni. Ci avviciniamo così al significato di struttura, che, secondo Piaget, implica appunto: sincronia e interdipendenza delle parti col tutto, regole e dinamismo interni. Il celebre e sfruttato termine deriva dal latino *struere*, che significa costruire a strati (come in un palinsesto); l'ambizione dello studioso strutturalista è lo smontaggio dell'opera per mettere in luce il "telaio" profondo, che genera messaggi riconducibili tutti al sistema di base.

Qualcuno (il Fages) ha fatto l'esempio del cristallo: «chi abbia in mano un cristallo ben tornito, che per avventura gli sfugge di mano e cadendo a terra si frantumi, non si accorge del fatto

che la sua rottura non è avvenuta in modo arbitrario e casuale, mentre in realtà si può osservare che il cristallo si è spaccato secondo le sue linee di sfaldatura, in pezzi i cui contorni, benché invisibili come le leggi linguistiche, sono determinati in precedenza dalla struttura del cristallo».

Altri principi base della linguistica desaussauriana sono: il concetto di arbitrarietà del rapporto tra significante e significato; la dicotomia *langue/parole* (*langue* è il deposito codificato dei segni linguistici; *parole* è l'uso individuale che il parlante fa della *langue*); la dicotomia significante/significato e il rapporto di significazione che dà luogo al segno.

Le operazioni del linguista sono sostanzialmente: la delimitazione delle unità (ovvero la segmentazione della catena), l'identificazione del singolo elemento nei suoi molteplici impieghi e l'attribuzione, attraverso il principio di opposizione, al singolo segno degli elementi (fonici o semantici) per cui si distingue.

All'interno dello strutturalismo vi è un'infinita varietà di metodi e ideologie, va comunque fatta una distinzione tra:

1. riflessione ideologica;
2. metodiche della ricerca (queste ultime confluite ormai nella semiotica).

Alla riflessione ideologica appartengono la corrente ontologica di Claude Levi- Strauss, quella "esistenzialista" di Barthes, gli studi di Lacan e Foucault. Alla ricerca metodologica la glossematica (Hjelmslev), il funzionalismo di Martinet, Jakobson e la scuola di Praga, il distribuzionalismo americano degli anni '50, la linguistica generativa di Chomsky (anni '70), gli studi di Propp e di Todorov. Un ramo a se stante è, poi, la psicolinguistica (di Georges Gallichet).

Il termine strutturalismo applicato alla critica letteraria viene utilizzato per la prima volta da Renè Wellek nel 1934, ma si può far risalire alle famose tesi del '29, presentate in quell'anno dal Circolo linguistico di Praga (vi partecipa, tra gli altri, Jakobson). Il Circolo di Praga ha elaborato le premesse metodologiche essenziali di una critica strutturalistica: la centralità dell'opera letteraria in quanto linguaggio, l'autonomia del sistema della letteratura, la comprensibilità funzionale degli elementi nell'insieme, la specificità della lingua «espressiva», che risulta deformata (straniata) rispetto al linguaggio standard, la poesia come fatto individuale e creativo di *parole*, come segno autoriflessivo, la dialettica tra i livelli del linguaggio poetico (fonologico-ritmici, morfosintattici, semantico-stilistici).

Lo smontaggio del testo, per Jakobson, mira ad individuare la struttura culturale e la struttura artistica dello stesso, attraverso un circolo della comprensione, che parte dalla lettura concreta e, attraverso astrazioni determinate (analisi di ciascun livello del testo), giunge ad una lettura finale significata. Jakobson definisce anche le funzioni del linguaggio e chiarisce la peculiarità della funzione poetica, definisce gli assi del linguaggio e le relazioni sintattiche in

rapporto a ciascuno di essi, indica le due direttrici (metaforica e metonimica) per lo sviluppo del discorso.

[**Funzioni linguistiche:** emotiva (inerisce all'io), referenziale (inerisce al referente), conativa (inerisce al tu), fatica (inerisce al contatto), metalinguistica (inerisce al codice). La **funzione poetica** è autoriflessiva, inerisce al messaggio, attira l'attenzione sulla concreta realtà dei significanti; il **testo poetico** ha una struttura complessa, un alto tasso di figuralità e stratificazione interna; ha un volume di informazioni più ampio; dette informazioni non possono né esistere, né essere trasmesse se non in quella struttura; i segni sono semantizzati ed insostituibili; vi è un uso particolare della selezione e della combinazione : ripetizione, ricorrenza, gioco ritmico su sillabe e accenti, sovrapposizione di similarità e contiguità, linguaggio sempre connotato. Selezione e combinazione sono le due operazioni che il parlante compie sugli **assi linguistici**, il paradigmatico (ordinate) e il sintagmatico (ascisse). Relazioni di cooccorrenza e di sostituibilità si sviluppano sull'asse paradigmatico, relazioni posizionali sull'asse sintagmatico.

Direttrice metaforica: sviluppo per analogia (verso il simbolismo); **direttrice metonimica:** sviluppo per contiguità (verso il realismo).]

Oltre al formalismo, l'altra matrice della critica strutturalista è la *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp (1928), diffusa in occidente negli anni '60, celebre testo che sta alle origini della narratologia e che ha influenzato studiosi funzionalisti del racconto, quali Greimas, Bremond e Todorov. Anche la narrazione viene studiata per livelli funzionali (livello della fabula e dell'intreccio e delle unità funzionali, pragmatiche descrittive e discorsive, del modello narrativo e degli attanti.

[**Fabula:** insieme dei nuclei narrativi nella loro successione causal-temporale.

Intreccio: insieme di tutti i nuclei narrativi, indipendentemente dalla loro concatenazione istoriale.

Modello narrativo: moventi, ruoli e funzioni degli attanti nel loro gioco di forze (riformulazione della fabula in base alle funzioni).

Attante: personaggio in quanto agente con un proprio ruolo nella storia.

Funzione: «operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda» (definizione di Jakobson).]

L'eredità della scuola di Praga, del formalismo e della narratologia strutturalista, cui abbiamo appena accennato, è oggi confluita nella semiotica letteraria, le cui ricerche hanno tentato di superare i limiti dello strutturalismo, che brevemente così sintetizzeremo, per bocca di alcuni studiosi contemporanei di semiologia del testo letterario:

1. Formalismo e scuola di Praga: operano un'analisi rigorosamente intrinseca, che si disinteressa alla dinamica dialogica dell'opera letteraria, cioè al rapporto tra testo e produzione dell'autore, tra testo e sistema letterario, tra testo e sistema culturale, e infine tra testo e avantesto (abbozzi, varianti, appunti ecc. che l'hanno preparato). Difetto dunque di dimensione temporale e di concezione dinamica.

2. Non è considerata neppure la dinamica dialogica tra autore e lettore.

3. Narratologia strutturalista: privilegia le unità pragmatiche su quelle descrittive e discorsive (la fabula sull'intreccio, le funzioni nucleari e di catalisi sugli indizi e gli informanti), tende a codificare in formule e a ridurre la complessità e polivalenza ad una condensazione parafrastica, a sottovalutare l'aspetto semantico-stilistico del testo e il livello della diegesi.

La semiotica letteraria, dunque, sarà un tentativo di completamento di queste individuate parzialità e di recupero dello specifico letterario entro lo studio della comunicazione umana.

5. La semiotica

Una scienza dei segni, implicita nell'antichità e nel Medioevo, compare per la prima volta in Locke, in precedenza non essendo distinta dalla filosofia del linguaggio. Come disciplina autonoma si afferma con il filosofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), nel cui pensiero la semiotica mostra la velleità di inglobare ogni altro studio.

Anche la linguistica strutturale, come abbiamo visto, da De Saussure in poi, può considerarsi una fonte della semiotica. Altre fonti sono il filosofo tedesco Ernst Cassirer e gli studiosi di logica (Russel, Carnap, Charles Morris, quest'ultimo ideatore della distinzione di tre dimensioni: semantica, sintattica, pragmatica).

Dopo la seconda guerra mondiale, si sono avviati sforzi per unificare i molteplici filoni di ricerca, sia in America (linguistica descrittiva), sia in URSS (sotto l'influsso della cibernetica e della teoria dell'informazione), sia in Francia (dove si studiano in particolare i miti, la moda, e anche il linguaggio letterario).

Va comunque premesso che la semiotica resta tuttora più un progetto che una scienza costituita; questo a causa sia dell'incertezza dei principi, sia del rischio di uno schiacciamento ad opera della linguistica: si parla, infatti, quasi sempre di significazione linguistica, quindi, più che di un vero rapporto di significazione, si parla di un rapporto di simbolizzazione.

La letteratura attira subito l'attenzione dei semiotici, che si dedicano allo studio della specificità (autonomia) del segno estetico. Autonomia e specificità implicano, in una prospettiva semiotica, una serie di caratteri che potremmo in sintesi così indicare:

1. La letteratura ha un suo sistema di segni e regole;
2. I segni letterari non hanno carattere convenzionale, ma rappresentativo (la relazione tra significante e significato non è arbitraria);
3. Tutti gli elementi linguistici vengono semantizzati, il testo è un segno integrale;
4. Ogni segno contestualizzato agisce orizzontalmente e verticalmente sugli altri, contribuendo all'ipersemantizzazione del discorso (testo=ipersegno);
5. Introiezione dei tre elementi del modello comunicativo (autore reale e implicito, lettore reale e implicito; referente transcodificato);
6. Nel testo è possibile rintracciare isotopie = equivalenze di senso che attraversano il testo nell'interazione dinamica dei diversi livelli (ad es. tra valori fonologici o metrico-ritmici e valori morfosintattici o stilistici); la definizione di isotopia di Greimas è utile all'analisi, soprattutto per scoprire la coerenza del testo nella sua polisemia e iperconnotazione.
7. Il concetto di struttura perde ogni rigidità, è insieme dinamico di elementi correlati funzionalmente (a sua volta l'insieme è connesso al sistema letterario e al sistema culturale);
8. Il testo rimanda contemporaneamente a diversi codici di riferimento, che si intrecciano e interagiscono tra loro.

Da quanto detto risulta, credo, evidente quanto la semiotica letteraria debba approntare una serie di strumenti assai duttili, per superare nel contempo la prospettiva delle scienze umane, per cui la letteratura può essere semplicemente un documento (così per la sociologia, l'antropologia, la psicanalisi, l'analisi storica) e la prospettiva linguistica, che talora ha studiato la letteratura come un uso particolare della lingua.

6. Concetti, terminologia e tecniche di analisi semiotica del testo letterario

L'analisi opera ad un livello di **intratestualità**, ma ha come necessario completamento il confronto **intertestuale** (l'intertestualità è interna, se il raffronto è tra un'opera e il complesso delle opere dell'autore, è esterna, se il confronto è con opere di altri autori) e quello **extratestuale** (con il sistema culturale).

1. Rispetto alla triade dello schema della comunicazione standard, nella semiosi letteraria operano **due diadi**: mittente-messaggio, messaggio destinatario.

2. L'autore. Auctor, come ancora nel Medioevo, significa garante, autorità, promotore di una nuova costruzione linguistica. Ogni opera ha un notevole margine di autonomia dall'autore (egli dice ciò che intende dire, ma anche di più, come ebbe ad affermare Gide); anche per questo si è distinto un autore reale (esplicito, storico) ed un autore implicito (postulato dal testo).

3. Il lettore. Anche qui si distingue tra un lettore reale (variabile fruitore dell'opera, condizionato dalla competenza, dai gusti, dagli orizzonti di attesa) e un lettore implicito, cioè il lettore virtuale ipotizzato (immaginato e prediletto) dall'autore, come perfetto partner o alter ego, capace di una profonda comprensione del messaggio.

4. Le voci: diegesi e mimesi.

I termini sono di derivazione aristotelica, il primo riferito all'epopea, il secondo alla tragedia. Diegesi è narrazione, mimesi imitazione (il maggior esempio: il teatro).

Genette (*Figure*) indica le voci di una diegesi: l'io emittente, il tu destinatario, l'egli oggetto della comunicazione. La diegesi non ha bisogno di evidenziare la persona del narratore, ma spesso si vuole "personalizzarla":

- a. con interventi metanarrativi;
- b. con un narratore testimone (personaggio secondario);
- c. con un narratore protagonista.

In questi due ultimi casi l'autore delega la narrazione ad un narratore di «secondo grado» e troveremo nel testo due voci diegetiche; questo procedimento, inaugurato nell'ottocento, è assai frequente nella letteratura del nostro secolo e produce complessità e effetti stranianti (un esempio ottocentesco: l'anonimo narratore popolare e Verga in *I Malavoglia*; un esempio del nostro secolo: Marlow e Conrad in *Cuore di tenebre*).

In base alla tipologia della voce narrante, possiamo avere:

- a. una NARRAZIONE DI I° GRADO O EXTRADIEGETICA, OMODIEGETICA : il narratore narra la propria storia, è dentro la storia;
- b. una NARRAZIONE DI I° GRADO O EXTRADIEGETICA, ETERODIEGETICA: il narratore è fuori dalla storia;

c. una NARRAZIONE DI II° GRADO O INTRADIEGETICA, OMODIEGETICA= il narratore è delegato a narrare la sua storia;

d. una NARRAZIONE DI II° GRADO O INTRADIEGETICA, ETERODIEGETICA: il narratore è delegato a narrare una storia altrui.

Nei casi di TRANSFERT, ovvero di delega, come anche nella NARRAZIONE DIALOGICA, la diegesi si avvicina alla mimesi con evidenza, ma anche nel racconto di primo grado non esiste mai diegesi pura, grazie al gioco di FOCALIZZAZIONE (vedi in seguito).

5. La distanza narrativa

Dal gioco delle voci si stabilisce la distanza narrativa:

a. Il RACCONTO DIRETTO, in cui l'autore finge di cedere la parola ai personaggi, ha un minimo di distanza narrativa. Lo STILE DIRETTO adotta prevalentemente il DISCORSO DIRETTO, il SOLILOQUIO, il MONOLOGO INTERIORE, che esprime il flusso della coscienza (tratti tipici del monologo interiore: uso della prima persona, verbi al presente, ricordi al passato remoto, stile proprio del personaggio, allusioni non spiegate, inesistenza di un pubblico).

b. Il RACCONTO DIEGETICO, in cui il narratore fa il resoconto degli eventi, ha un massimo di distanza narrativa. Lo STILE INDIRETTO adotta per lo più il DISCORSO INDIRETTO.

c. Il RACCONTO TRASPOSTO, in cui il narratore riporta parole o pensieri dei personaggi, ha una distanza intermedia. Lo STILE MISTO adotta in particolare il DISCORSO INDIRETTO LIBERO (ERLEBTE REDE).

6. La focalizzazione

La diversa scelta di prospettiva coinvolge differenti forme di enunciazione e non è mai indifferente:

a. FOCALIZZAZIONE ZERO: Il narratore è onnisciente, produce un'analisi oggettiva dei personaggi, narra eventi che avvengono altrove contemporaneamente, anticipa eventi, dice cosa sarebbe potuto accadere.

Per Todorov: $N > P$.

b. FOCALIZZAZIONE INTERNA (singola o variabile o multipla): prospettiva parziale e soggettiva del personaggio, che non è descritto mai dall'esterno.

Per Todorov: $N = P$.

c. FOCALIZZAZIONE ESTERNA: il narratore finge di saperne meno dei personaggi; sono estesi i dialoghi, vi sono deduzioni ipotetiche e notazioni immediate.

Per Todorov: $N < P$.

E' ovvio che in un'opera i punti di vista possono variare e le focalizzazioni essere combinate; l'osservazione, tuttavia, è utile sia per cogliere la coerenza testuale, sia per stabilire primo piano e piani di sfondo.

7. Lo statuto della comunicazione narrativa (patto comunicativo e convenzioni)

Voci, distanza e focalizzazione, insieme al rapporto tra autore e lettore, costituiscono gli aspetti fondamentali dello statuto della comunicazione narrativa. Riassumiamo:

la voce del narratore può essere onnisciente e produrre narrazione oggettiva (focalizzazione zero) o può essere focalizzata in una narrazione soggettiva (focalizzazione interna); così la voce del personaggio può essere un transfert in una narrazione delegata o un discorso in narrazione dialogica.

8. Il livello funzionale del racconto

A partire dai formalisti russi, si sono distinti una FABULA e un INTRECCIO. Tomaseskij definisce fabula l'insieme dei MOTIVI LEGATI (il motivo è l'unità minima di narrazione; è legato se posto nella successione causal-temporale). L'intreccio è costruito invece spesso da MOTIVI LIBERI, unità descrittive o discorsive, non "in catena" di successione. Mentre la fabula, ricostruita dall'analista, ha un ordine cronologico-causale, l'intreccio, come si presenta nella narrazione, ha un ordine estetico.

Una prassi analitica è quella di procedere dalla PARAFRASI RIASSUNTIVA, per ricerca dei motivi legati, alla PARAFRASI INTEGRATIVA, operando poi in tabella un confronto tra intreccio e fabula, seguendo l'ordine dei motivi: se non vi è coincidenza, si possono ipotizzare varie cause: l'accento su qualche particolare, il fuoco sulla psicologia di un personaggio, l'incremento di tensione, ecc.

Altri lavori possono toccare lo schema compositivo (esordio, complicazioni, peripezie, mutamenti di campo, catastrofe), o i legami tra le varie sequenze (non solo causali, ma talora analogici, attraverso oggetti, personaggi, luoghi o stati d'animo) o tra le macrosequenze (tecniche di concatenazione, alternanza o incastro); si possono distinguere gli enunciati di stasi/processo, compilando una tabella che cataloghi il FARE, l'ACCADERE e l'ESSERE; si può fare un grafico per rappresentare la CURVA DELLA TENSIONE DRAMMATICA (sull'asse delle ascisse il numero di ciascuna sequenza, su quello delle ordinate il valore attribuito, motivatamente, ad ognuna) e cercare il punto di SPANNUNG; si possono rintracciare i MOVENTI (desiderio e suo contrario, comunicazione e suo contrario, partecipazione e suo contrario, ecc.), i RUOLI giocati dai personaggi (destinatore, oggetto, destinatario- aiutante, soggetto, oppositore, mediatori) e le FUNZIONI (missione, prova, adempimento; danneggiamento, lotta, vittoria, ecc.) nel gioco di forze, come ha fatto Propp.

Ma soprattutto utile (e meno schematico), se analizziamo la struttura segnica di un racconto, è constatare le unità qualitativamente e funzionalmente diverse che lo costituiscono. Oltre alle UNITA' FUNZIONALI (pragmatiche), distinte in FUNZIONI NUCLEARI (momenti di rischio del

racconto) e FUNZIONI DI CATALISI (momenti di quiete del racconto, svianti), vi sono gli INDIZI (diretti, se nella storia, indiretti, se nel racconto) psicologici, sociologici, ideologici, atmosferici, interiori e simbolici, e vi sono gli INFORMANTI spaziali e temporali; infine vi sono le UNITA' DISCORSIVE (o metanarrative), commenti, giudizi, osservazioni e spiegazioni.

Ridurre l'opera ad uno studio delle sole unità funzionali la impoverisce, mentre va privilegiato l'intreccio sulla fabula per conservarne la complessità. In questo senso importantissimi sono il livello dei personaggi (da non ridurre ad attanti funzionali, di cui si ricerchino solo moventi, ruoli e funzioni, come in Propp) e il livello cronotopico.

9. Il livello dei personaggi

Il personaggio, vero o fittizio, umano o antropomorfo che sia, è un fulcro fondamentale della narrazione. Di lui vanno considerati sia gli aspetti funzionali sia quelli antropologici. Secondo Marchese, si può studiare il personaggio secondo QUATTRO ISOTOPIE : L'ESSERE, IL FARE, IL VEDERE (prospettiva in senso lato) e IL PARLARE.

Il senso globale del personaggio uscirà da elementi sia diretti sia indiretti: descrizioni e connotazioni indiziarie (tratte dai comportamenti, dagli oggetti-attributi, dagli ambienti) e simboliche. Per la descrizione di un personaggio si potrebbe seguire questa griglia:

- a. statuto anagrafico;
- b. tipo di presentazione (dal narratore, da altri personaggi, da lui stesso);
- c. attributi fisico-psicologici (distinguendo tra quelli costanti e quelli occasionali);
- d. caratterizzazione sociale;
- e. visione della vita e valori;
- f. linguaggio (formale, informale, gergale, tratti peculiari anche in rapporto alle situazioni);
- g. prassi: azioni e comportamenti, attitudini e abitudini;
- h. area della volontà : bisogni, interessi, scopi, desideri, doveri ecc.;
- i. area della possibilità: mezzi fisici, strumenti, abilità, competenze ecc.
- l. tipologia istoriale: EROE EPICO, PROBLEMATICO, PASSIVO, ANTIEROE;
- m. tipologia narrativa: PERSONAGGIO PIATTO O A TUTTO TONDO, REALE O EMBLEMATICO.

E' opportuno inoltre operare un confronto di qualità opposte e comuni tra i personaggi. Fondamentale è, poi, lo studio delle TRASFORMAZIONI.

Il rilievo dato a questi elementi d'analisi non significa che il SISTEMA DI FORZE non vada esaminato; esso al contrario costituisce lo "scheletro" narrativo, che consta, secondo Tomasevskij, di una serie di SITUAZIONI, cioè di rapporti di interesse che legano i personaggi tra loro in ogni momento della vicenda.

10. Il livello cronotopico

Varie sono le funzioni assolute dalla dimensione spaziale: da quella di sfondo, a quella esplicativa, ad una simbolica. Fondamentale è dunque, anche in rapporto ai personaggi, analizzare i CAMPI SEMANTICI degli spazi e le RELAZIONI SPAZIALI. Vanno preliminarmente distinti, nello spazio della storia, i LUOGHI REALI e i LUOGHI IMMAGINARI (immaginati dai personaggi). E' poi utile compilare una tabella ove per ciascun luogo della vicenda si indichino: GLI OGGETTI RICORRENTI, SUONI/SILENZI, DISTRIBUZIONE DI LUCE/BUIO, COLORI. Sempre importante è definire il TIPO DI PRESENTAZIONE degli spazi (diretta o indiretta, esplicita o implicita, esauriente o meno, ecc.).

Se nel testo mancano veri e propri elementi spaziali, va esaminato l'AMBIENTE (determinato anche solo dalle parole dei personaggi e/o dalle loro percezioni); va cercata inoltre una motivazione per l'assenza di una descrizione di spazi (atmosfera di sogno, mistero, oppure volontà simbolizzante, o ancora fuoco su altri livelli della narrazione).

Ogni descrizione ha poi una sua peculiare funzione, che va individuata (può essere d'apertura, può rompere il ritmo fabulare, può fungere da sfondo, può riflettere la psicologia dei personaggi, può preparare il clima per un evento, ecc.).

Si può anche segmentare il testo secondo i MUTAMENTI DI SPAZIO e, confrontandoli con i mutamenti fabulari, vedere se il cambiamento dello spazio ha relazione con la tensione drammatica.

Interessante è l'analisi dello SPAZIO IN RAPPORTO AL PERSONAGGIO: il luogo può presentare analogie o discordanze di qualificazioni; gli spazi possono essere AMICI O OSTILI, AMPI (esprimono desiderio di conoscenza e avventura - viaggio reale o metaforico- , ma anche angoscia esistenziale) O RISTRETTI (esprimono isolamento, oppressione, angoscia), APERTI O CHIUSI; possono presentare al loro interno OPPOSIZIONI del tipo ALTO/BASSO, INTERNO/ESTERNO, ecc.

Quanto appena detto ci introduce al concetto di CAMPI SEMANTICI degli spazi, cioè al loro valore metaforico. Nel caso la relazione tra gli spazi presenti delle opposizioni, è possibile rintracciare un ASSE OPPOSITIVO fondamentale (es. in *Luna e Gnac* di Calvino: alto/basso = mondo celeste-naturale, mondo civile-artificiale; in *La metamorfosi* di Kafka: dentro/fuori, della stanza di Gregor) e talora è anche possibile definire il CONFINE, oltre ad osservare dove stanno i personaggi e se si spostano e quale valore abbiano i termini dell'opposizione per i vari personaggi. Nel caso di spostamento del personaggio da uno spazio reale ad uno immaginario, si possono ipotizzare varie significazioni: desiderio di evasione, ricerca di modelli alternativi, protesta nei confronti del reale, ecc.

Quanto al tempo: mai quello della narrazione è tempo reale, in questo senso, ogni racconto "gioca col tempo", poiché riproduce gli eventi modificando ORDINE DURATA FREQUENZA. Individuata l'epoca e la durata della storia, è opportuno segmentare il testo secondo l'ordine temporale degli eventi ed osservare le ANACRONIE NARRATIVE : le PROLESSI (anticipazioni), le ANALESSI (flash back), per stabilirne la funzione. Nei casi di estrema frequenza di questi giochi temporali, si parla di ACRONIA. Per la DURATA invece vanno distinti:

- a. il SOMMARIO: il tempo della storia è > del tempo del racconto; può avere funzione di transizione e/o accelerazione;
- b. la PAUSA: il tempo della storia si ferma; ha funzione analitica e/o di interruzione;
- c. la SCENA: il tempo della storia è = al tempo del racconto; ha funzione di introdurre personaggi o ambienti e di sottolineare la drammaticità di una situazione;
- d. l'ELLISSI: il tempo del racconto è quasi zero, gli eventi sono sottaciuti; molteplici le funzioni, in ogni caso comportanti una maggiore collaborazione di lettura.

Sulla base di queste distinzioni, si può elaborare un grafico per una o più sequenze, numerando i verbi sull'asse delle ascisse e segnando su quello delle ordinate il tipo di durata. Un'altra distinzione utile è quella tra:

- a. racconto SINGOLATIVO: usa prevalentemente il tempo perfetto e narra una volta ciò che è accaduto una volta;
- b. racconto RIPETITIVO: ha funzione di spicco di un particolare, di rilievo ritmico, di varianza stilistica, di ritualità, di messa in risalto di un tema, e narra più volte un evento;
- c. racconto ITERATIVO: ha funzione di cornice, di generalizzazione, di sintesi, e narra una volta un evento abituale o ciclico, utilizzando prevalentemente il tempo imperfetto o presente.

11. Analizzare la poesia: il livello fonetico-ritmico

Secondo alcuni, non si può spiegare quel quid di ineffabile, indefinibile, polimorfo che è la poesia, pena la sua degradazione. Viene in mente una celebre affermazione di Montale: «Nessuno scriverebbe versi se il problema della poesia fosse quello di farsi capire. Il problema è di far capire quel quid al quale le parole da sole non arrivano». Il problema dunque sarebbe questo: la natura della poesia non è compatibile con alcuna forma di interpretazione, oppure è possibile una competenza letteraria che renda il critico simile al lettore ideale, capace di una lettura profonda e corretta?

Umberto Eco, in *Lector in fabula*, dice che «un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare»; certo questo non significa che la poesia sia un insieme di segni vuoti, che il lettore deve riempire in una sua creatività di lettura (il lettore coopera tra libertà e costrizioni testuali),

significa invece che il leggere, lo spiegare la poesia è un completamento fondamentale della comunicazione letteraria, pur restando il testo poetico inesauribile e dinamico.

Dunque spiegare la poesia è possibile, sulla base di una competenza metodologica e di una sensibilità flessibile, che sa adeguarsi di volta in volta alla specificità dei signifianti poetici, dato che il senso in poesia si modula attraverso il metro, il ritmo, la musicalità, il fonosimbolismo.

Il testo poetico è caratterizzato essenzialmente da un **modello metrico-ritmico**. Il ritmo si crea con il succedersi ad intervalli di particolari accenti o ictus e da pause (pausa versale e cesura; quando la pausa versale interrompe un'unità sintattica si ha un enjambement), accelerazioni e rallentamenti. La sequenza delle **posizioni** (numero di sillabe metriche di un verso), degli **ictus** e delle **pause** può essere rappresentata come modello metrico-ritmico.

Il livello fonetico si realizza tramite **figure del suono**: la rima, l'allitterazione (consonanza e assonanza), l'onomatopea, il fonosimbolismo, ecc. Tra figure del suono e livello semantico si instaura un rapporto; il fonema in se stesso è asemantico, ma riceve senso dalla messa in rilievo, dalla ripetizione o dalla posizione forte; a ciò collabora anche **il livello morfo-sintattico**, che può utilizzare particolari costrutti, quali : iperbato (disposizione anomala delle parole), ellissi (omissione di elementi), parallelismo e chiasmo, inversione. L'analisi delle componenti morfologiche e sintattiche (come di quelle lessicali) sarà, comunque, utile per la poesia quanto per la narrazione.

Così, a **livello stilistico**, sarà importante l'esame delle metonimie (determinando a quale tipo di contiguità corrispondono), delle metafore (individuando i campi di significato cui appartengono i termini dell'associazione e i tratti comuni), delle analogie e sinestesie, degli ossimori e delle antitesi, dell'iperbole e dell'adunato (spesso spia dell'ironia), dei simboli e delle allegorie.

Attraverso lo spostamento, il mutamento, la messa in rilievo, la messa in parallelo o in contrapposizione degli elementi fonetici, ritmici e morfosintattici, si attiva **il livello semantico** del testo poetico e si sottolinea la ricchezza e specificità semantica di alcune parole importanti, le **parole-chiave**, chiamate anche **parole-rima**, quando la rima collega parole dello stesso **campo semantico** o di **campi semantici oppositivi**.

Nel testo poetico, infatti, si verificano contemporaneamente due fenomeni: accentuazione della specificità di alcune parole per contrasto con altre e accentuazione della polisemanticità di ciascuna, per i parallelismi e le equivalenze stabiliti dal ritmo, dalla rima, dalle figure di disposizione.

A partire dalla ricerca delle parole-chiave, si può, secondo alcuni critici, tentare di identificare il **tema** del testo poetico, cioè il suo significato complessivo.