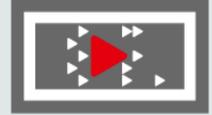


Scarica la app  
**GUARDA!**  
e inquadrami

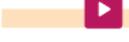
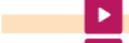
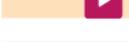


Video di teoria

# IL TESTO NARRATIVO

## Un racconto per cominciare

### Gli elementi del testo narrativo

-  La storia e il racconto
-  Fabula e intreccio
-  La struttura narrativa: le sequenze
-  Le fasi della narrazione
-  I personaggi
-  Tecniche per riferire discorsi e pensieri dei personaggi
-  L'autore e il narratore
-  La focalizzazione
-  Lo stile
-  Il tempo
-  Lo spazio

Per iniziare il nostro percorso di letture ti proponiamo un racconto dello scrittore italiano **Michele Mari** (Milano, 1955) che, pur nella sua brevità, riserva al lettore diverse sorprese.

- «Mamma, mi racconti una storia?»  
«Ancora?»  
«Sì sì, una di quelle della tua famiglia.»  
«Ma non sei stufo?»  
5 «Ancora una, ti prego, hai detto che ce n'erano altre...»  
«E va bene, ti racconterò la storia dello zio Alfred.»  
«Chi è lo zio Alfred?»  
«Il fratello del papà della zia Jessie.»  
«Allora è morto.»  
10 «È morto, e sai com'è morto? Di dolore. Aveva una grandissima fattoria con tanti campi, lo zio, e siccome era vedovo, divise tutti i suoi averi fra le sue due figlie. Ce n'era una terza, di figlia, che era l'unica a volergli bene: ma siccome non era molto furba, e non lo adulava come le altre due...»  
«Cosa vuol dire adulava?»  
15 «Che non gli faceva tanti bei complimenti. Allora, siccome lo zio non era molto perspicace...»  
«Cosa vuol dire perspicace?»  
«Vuol dire che lo zio non sapeva leggere nel cuore umano. Basta interrompere, però! Insomma, a farla breve finì che la figlia buona fu scacciata, e le due cattive si divisero l'eredità. Lo zio non era ancora morto, però: e quando le figlie incominciarono a trattarlo come un servo, lui che era stato il padrone di tutto, capì il suo errore: e morì dal dolore. Le figlie, poi, si fecero la guerra fra di loro, ma finirono male, perché una fu avvelenata dall'altra, e l'altra, essendo stato scoperto il suo crimine, si suicidò.»  
25 «Uh, forte! Certo che hai avuto proprio una bella famiglia, mamma!»  
  
«Mamma, mi racconti una storia?»  
«È tardi, magari domani...»  
«Ma avevi promesso! Avevi promesso!»  
30 «E va bene. Ti racconterò la storia di mio cugino Harold. Mio cugino era figlio di quell'Archibald di cui ti ho già parlato. Era molto affezionato a suo padre, e quando sua madre, la zia Elisabeth, si risposò con il fratello di Archibald, cioè con suo zio Roderick, non la prese affatto



John Everett Millais, *Ophelia*, 1851. Londra, Tate Gallery.

bene. Figurati come ci restò quando scopri che proprio lo zio aveva avvelenato suo padre! Ora, il povero Harold aveva una fidanzata che si chiamava Violet: ma siccome ormai viveva per vendicare il padre, la trascurò talmente che la sciagurata impazzì. Se aggiungi che Harold le aveva pure ucciso il padre, che era un amico dello zio, capirai perché Violet si sia annegata in un fiume. Così, prima ancora di uccidere Roderick, Harold dovette scontrarsi in duello con un certo Matthew, che era il fratello di Violet. Uccise anche questo Matthew rimanendo solo ferito, ma siccome la punta della spada di Matthew era stata intinta nel veleno, morì anche lui. Ecco, ti è piaciuta?»

45 «Accipicchia! E la mamma di Harold?»

«Me n'ero dimenticata. Morì perché bevve un veleno preparato da Roderick per Harold.»

«Chissà perché papà non mi racconta mai delle storie così belle...»

50 «Perché non ha avuto una famiglia come la mia, mica è da tutti, sai? Su, adesso dormi.»

«Mamma, mi racconti una storia? Oggi sono stato bravo.»

«Sì, sei stato bravo. Ti racconterò la storia del mio bisnonno. Il mio bisnonno si chiamava Rufus, ed era un uomo molto potente. Era innamoratissimo della moglie, una donna molto bella che aveva conosciuto in uno dei suoi tanti viaggi. Andavano d'amore e d'accordo, finché un giorno, non si è mai saputo bene il perché, il suo segretario incominciò a instillargli il sospetto che...»

«Cosa vuol dire instillargli?»

«È quando fai capire qualcosa a qualcuno senza parlargli apertamente, a poco a poco, buttando una frasettina qui, una paroletta là...»

60 «Capito.»

«Il sospetto che sua moglie lo tradisse con un suo amico. Ma non era vero, capisci? non era vero niente. Siccome però il segretario era molto scaltro, il bisnonno, che era un semplicione, gli credette, e detto fatto, strangolò la moglie.»

«Oh!»

65 «E non è finita: perché quando scopri l'inganno Rufus fece uccidere il segretario, poi per il dolore si tolse la vita.»

«Che famiglia, mamma, mi piacerebbe tanto aver conosciuto tutti i tuoi parenti!»

70 «Ma tu fai parte, della mia famiglia, è come se un po' di loro fosse dentro il tuo sangue.»

In quel momento il padre del bambino entrò nella stanza.

75 «Ancora con le tue storie! Lo farai diventare deficiente, lo farai!»

«Parla per te! Il bambino è contento, e io sono contenta di come sta crescendo.»

«Perché, come sta crescendo?»

Caspar Netscher, *Interno con madre che pettina il figlio*, 1669. Amsterdam, Rijksmuseum.



«Ecco, non vedi nemmeno quello che hai sotto gli occhi. Nostro figlio è speciale, alla sua età è molto più avanti di tutti i suoi coetanei.»

«Più avanti nell'arte del delirio, come no! Con la testa piena di tutte le mostruosità commesse dai tuoi parenti! Una famiglia di degenerati, ecco cosa siete, avete il sangue corrotto, e tu vorresti che nostro figlio ripetesse le imprese dei tuoi antenati: ma io non lo permetterò!»

«Il destino di nostro figlio non è cosa tua, mio caro...», disse a questo punto la madre scompigliando affettuosamente i capelli del bambino, che se ne stava zitto zitto e spaventato. «Chissà, forse un giorno le mie storie gli serviranno, le farà conoscere al mondo...»

Così disse Mary Arden, nell'anno di grazia 1572, nella cittadina di Stratford-upon-Avon, contea di Warwick, Inghilterra.

M. Mari, *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino, 2012

**Il potere della narrazione** | Il testo che hai letto ha una trama all'apparenza molto semplice, riassumibile in poche righe. Un bambino ama ascoltare i racconti di sua madre: non si tratta di fiabe o favole, ma di vicende familiari violente, drammatiche, e perciò, secondo il padre, del tutto inadatte a un ragazzino così piccolo. La donna è di parere opposto e spera che a suo figlio, un giorno, quelle storie bizzarre possano essere utili.

In più, questo racconto ci sembra "semplice" perché descrive un'esperienza comune. Indipendentemente dalla nostra età e dalla forma specifica delle storie che ascoltiamo, leggiamo o guardiamo, tutti noi abbiamo sperimentato quanto sia piacevole immergersi in una narrazione appassionante, perciò riusciamo a comprendere la curiosità e l'insistenza del bambino. Inoltre, nella vita quotidiana ci ritroviamo spesso a rivestire il ruolo di narratori: per esempio quando parliamo di quel che ci succede o di quel che accade ad altre persone, quando raccontiamo barzellette, aneddoti o magari bugie, e persino quando, soli con noi stessi, rielaboriamo i nostri ricordi.

La **dimensione narrativa** è una **componente fondamentale dell'esperienza umana**: viviamo costantemente immersi in una rete di storie di cui siamo, di volta in volta, fruitori o narratori. L'attività di raccontare, quindi, è legata alla fantasia e al bisogno di comunicare di tutti noi, e non è riservata solo agli scrittori. **Chi scrive**, però, **organizza le proprie narrazioni** in modo consapevole e non casuale, cercando di dare loro una struttura e uno stile che le rendano piacevoli e interessanti.

**La narratologia** | Noi lettori possiamo apprezzare storie come questa in modo immediato, oppure affrontarle servendoci di un piccolo bagaglio di competenze che, senza privarci del gusto della lettura, ci aiuta ad approfondire alcuni aspetti dei testi e a entrare nel meccanismo con cui vengono costruiti. Un racconto o un romanzo non nascono per essere analizzati, ma evidenziarne alcune caratteristiche può aiutarci a comprenderli meglio. Nel corso del Novecento si è andata affermando una disciplina, la **narratologia**, che si occupa proprio dell'**analisi delle forme narrative**. Proviamo allora a individuare gli aspetti narratologici più significativi del racconto proposto.

**Ambientazione e personaggi** | La vicenda appare ambientata in un **mondo reale**, non di fantasia, anche se all'inizio non ci vengono fornite informazioni sul luogo o sul tempo in cui si svolge. I **personaggi** sono tre: possiamo definire i primi due, la madre e il bambino, come i **personaggi principali**, e in questo caso anche i **protagonisti** del racconto; il terzo, marito della donna e padre del piccolo, ha invece un ruolo e uno spazio minori nella vicenda, perciò può essere considerato un **personaggio secondario**. Il confronto fra i personaggi avviene attraverso dialoghi veloci e asciutti, riferiti in forma di **discorso diretto**.

**Sequenze, tempo e spazio** | La vicenda è divisa essenzialmente in quattro parti, dotate ciascuna di una certa autonomia: la narratologia le chiama "**sequenze**". Le prime tre sequenze mettono in scena uno scambio di battute mediante il quale la madre narra al figlio le sventure toccate in sorte ad alcuni parenti. Abbiamo dunque tre "storie nella storia", ricche di tradimenti, colpi di scena, crimini e omicidi. Nella quarta e ultima sequenza compare un nuovo personaggio, il marito della donna, che si infuria perché considera i suoi racconti diseducativi. Se li analizziamo più da vicino, in realtà, è probabile che ad alcuni lettori suonino familiari, dando l'impressione di averli già sentiti da qualche parte.

Forse, mentre li leggevi, anche tu hai avuto questa impressione: in questo caso sei già sulla pista giusta. In caso contrario, se osservi il testo da vicino ti accorgerai che offre altri dati chiarificatori. Proprio nelle ultime righe del racconto, infatti, il **narratore** svela tre informazioni cruciali: la donna si chiama *Mary Arden*, la vicenda narrata si svolge *nell'anno di grazia 1572*, in un **tempo** cioè **ben determinato**, ed è ambientata nella cittadina inglese di *Stratford-upon-Avon*, dunque in uno **spazio** altrettanto **definito**.

**Un ingranaggio perfetto** | I primi due particolari potrebbero risultare poco significativi, ma Stratford-upon-Avon è un dettaglio rivelatore. Molti sanno che è il paese natale del grande drammaturgo inglese William Shakespeare (1564-1616); altri riusciranno a ripescare questa nozione dalla propria memoria o magari tramite una ricerca su Internet.

Gli indizi che ci aiutano a sciogliere il mistero di questo racconto sono rintracciabili nelle bizzarre storie familiari che contiene, le cui trame ricalcano fedelmente quelle di tre celebri tragedie shakespeariane: *Re Lear*, *Amleto* e *Otello*. Basta riconoscerne anche solo una per ipotizzare che il bambino sia proprio William Shakespeare. Secondo la tradizione, il poeta è nato nel 1564 a Stratford-upon-Avon, quindi nel 1572 aveva circa otto anni, e sua madre si chiamava proprio Mary Arden.

Se riusciamo a cogliere e a cucire insieme tutti questi indizi, la vicenda narrata ci appare decisamente meno ordinaria: non riguarda un bambino qualsiasi, ma uno dei più grandi autori di sempre, che ha dato vita a opere famosissime, nate – a quanto ci suggerisce il narratore – da un'esperienza personale, come molta letteratura.

Il modo in cui è costruito questo racconto è ingegnoso e sapiente. Il suo **autore**, Michele Mari, desiderava creare particolari effetti di senso: non gli interessava semplicemente narrare una **storia**, ma costruire un **racconto** capace di incuriosire, divertire e sorprendere con un **colpo di scena** finale. Vediamo ora nel dettaglio, voce per voce, gli aspetti di un testo presi in considerazione dalla narratologia.

## Gli elementi del testo narrativo

### La storia e il racconto

L'autore di un testo narrativo si pone due obiettivi: vuole **raccontare una storia**, sia essa realistica o frutto della propria fantasia, presentandola in maniera credibile, come se fosse davvero accaduta o potesse accadere; ma vuole anche che il lettore la trovi **interessante, appassionante, piacevole**.

Infatti, qualsiasi storia può essere raccontata in molti modi diversi, non tutti però ugualmente efficaci. Di fronte a una grande varietà di opzioni, e a seconda dell'effetto che vuole produrre, chi scrive compie una serie di **scelte ragionate**, che riguardano la struttura del testo, il linguaggio, la lunghezza delle descrizioni, ecc. Dunque, l'autore prima di tutto sceglie di narrare una storia, e poi ragiona sul modo migliore per farlo.

A questo proposito, in ciascuna narrazione si possono distinguere **due livelli**, il livello della **storia** e il livello del **racconto**:

- la **storia** è l'**oggetto della narrazione**: è una catena di avvenimenti collegati fra loro che si snoda ordinatamente nel tempo (cioè procede secondo un inizio, uno svolgimento e una fine) e restituisce le vicende e la dimensione interiore dei personaggi che le vivono;
- il **racconto**, invece, è il **modo e il frutto della narrazione**: è l'insieme delle scelte e delle tecniche messe in campo dall'autore per esporre la storia e ottenere un certo effetto, ma è anche il risultato di queste scelte.



### Fabula e intreccio

Una delle decisioni più importanti che spettano all'autore riguarda l'ordine in cui presentare gli eventi che compongono la vicenda.

Quando sceglie la storia da narrare – cioè decide *che cosa* vuole raccontare – l'autore immagina la **fabula**, ovvero l'**insieme degli avvenimenti** disposti secondo un **ordine "naturale"** che è sia **cronologico** (va dal prima al dopo, rispecchiando la successione lineare dei fatti nel tempo) sia **logico** (rispetta la successione causale, cioè di causa ed effetto).

Quando poi scrive – cioè decide *come* vuole narrare la storia, trasformandola in un testo – l'autore crea un **intreccio**, che è il **modo in cui sceglie di organizzare e "montare" i fatti** da raccontare, secondo un **ordine artificiale e arbitrario**, che non segue necessariamente la loro successione logica e cronologica.

In altre parole, un autore può disporre gli avvenimenti:

- secondo il loro **ordine "naturale", logico e cronologico**: in questo caso, **fabula e intreccio coincidono**;
- secondo un **ordine diverso**, artificiale, scelto dall'autore: in questo caso, **l'intreccio è un'alterazione della fabula**.

L'alterazione della fabula può essere ottenuta principalmente attraverso due tecniche narrative:

- la prima prende il nome di **analessi** (dal greco, "ripresa") o **flashback** (dall'inglese *flash*, "lampo", "guizzo", e *back*, "indietro"), e si verifica quando la narrazione si interrompe per lasciare il posto al racconto di un evento accaduto in precedenza. Un'analessi può essere introdotta da locuzioni temporali (per esempio *anni prima, in passato, una volta*, ecc.) o segnalata dallo scarto nell'uso dei tempi verbali.

Il giudice Wargrave cercò di ricordare con esattezza quando avesse visto per l'ultima volta Lady Constance Culmington. Dovevano essere trascorsi sette, otto anni. **A quell'epoca**, la nobildonna era andata in Italia per crogiolarsi al sole e vivere a contatto con la natura e i contadini. Wargrave aveva poi saputo che aveva proseguito il viaggio fino in Siria con l'intenzione di arrostitire a un sole più caldo e di vivere a tu per tu con la natura e i beduini.

(A. Christie, *Dieci piccoli indiani* ► p. 524)

Una sensazione strana della vita è quando ti muore un gatto sullo sterno. Lo so perché l'ho provata, in settembre. Io mi chiamo Costanza, il gatto si chiamava Tigrino e aveva due mesi, dunque la sua vita è stata [...] **Quella sera** lo avevo lasciato bene avvolto al caldino, in bagno, con una ciotola d'acqua vicino, e avevo detto alla baby-sitter di controllarlo ogni tanto. Noi, io e mio marito, eravamo andati al cinema. Sinceramente, avrei preferito non andarci e restare a casa con Tigrino, ma mio marito odia i gatti, e non concepiva che stessi inchiodata a quella bestiolina invece di accompagnarlo alla prima del suo film. [...] I due ragazzi maschi lo facevano saltellare, ridevano, dicevano «Guarda che carino», ma non lo amavano proprio a fondo come lo amavamo io e Sofia. Quando siamo tornati dal cinema, Tigrino stava steso su un fianco, e respirava a piccoli balzi sempre più distanziati.

(S. Bertola, *Breve e nuova vita di Tigrino* ► p. 156)

- la seconda prende il nome di **prolessi** (dal greco, "anticipazione") o **flashforward** (dall'inglese *flash*, "lampo", "guizzo", e *forward*, "avanti") e si verifica quando la narrazione si interrompe per anticipare eventi futuri. Anche una prolessi può essere introdotta da locuzioni temporali o segnalata dallo scarto nell'uso dei tempi verbali.

Volavamo verso Madrid. Di lì **sarei ripartito** per il Cile. Lei invece si fermava, tornava a casa.

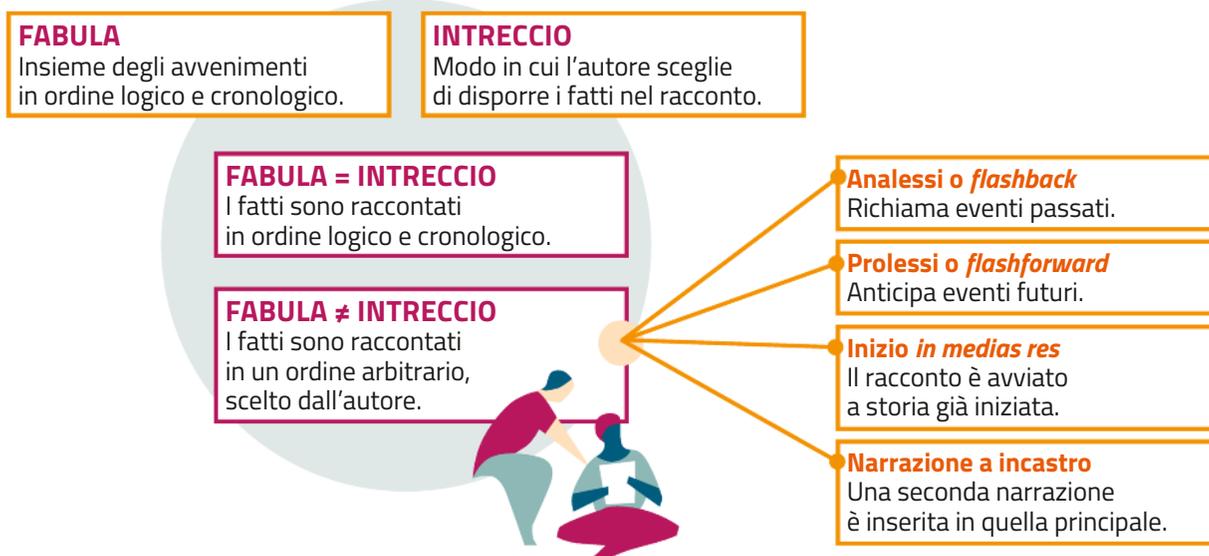
(G. Carofiglio, *Città* ► p. 85)

La costruzione sprofondava lentamente nel letto dell'oceano; grandi fenditure si erano aperte alla base dei muri maestri e ben presto avrebbero raggiunto il tetto. Il pianterreno era già scomparso. Quando fosse stato inghiottito anche il secondo piano, **entro sei mesi al massimo**, egli **sarebbe stato costretto** ad abbandonare il vecchio albergo balneare e a ritornare in città. Inevitabilmente avrebbe dovuto dividere uno chalet con Granger.

(J.G. Ballard, *L'ultima pozzanghera* ► p. 347)

Altre possibili alterazioni della fabula sono:

- l'**inizio *in medias res*** (dal latino, "nel mezzo dei fatti"): si ha quando l'avvio del racconto avviene a storia già iniziata; presuppone dunque un antefatto che non viene narrato e che, in genere, è recuperato più avanti per mezzo di un'analessi, in modo da facilitare la comprensione della vicenda. È il caso dell'*incipit* (un altro termine latino con cui si definisce l'inizio di un testo letterario) del racconto di Stefania Bertola *Breve e nuova vita di Tigrino* (► p. 156).
- la **narrazione a incastro**: si ha quando una seconda narrazione è inserita all'interno di quella principale. Nel caso del nostro racconto d'apertura (► p. 3), il meccanismo della narrazione a incastro viene utilizzato per tre volte.



## La struttura narrativa: le sequenze

Un metodo efficace per comprendere il rapporto tra fabula e intreccio è quello di analizzare la struttura narrativa di un testo suddividendolo in porzioni più piccole, chiamate "sequenze".

Una **sequenza** è un **blocco di testo** che, pur essendo collegato a tutti gli altri, è dotato di una certa autonomia e omogeneità sul piano del contenuto e della forma. Si tratta infatti di una porzione del brano **di senso compiuto e con un unico tema**, al cui interno restano costanti i personaggi, il luogo e il tempo in cui si svolge l'azione. Dunque il cambiamento di scenario, il salto temporale o l'introduzione di un nuovo personaggio sono indizi del fatto che ci troviamo in una nuova sequenza.

Di solito, inoltre, il segmento di testo che costituisce una sequenza può essere riassunto con una breve frase o un titolo.

Esistono **vari tipi di sequenze**, con caratteristiche e funzioni diverse:

- **sequenze narrative**: contengono azioni e avvenimenti, dunque contribuiscono a far procedere lo sviluppo della vicenda.

Una notte d'inverno, rincasò dall'Opéra tutta tremante di freddo. Il giorno dopo aveva la tosse. Otto giorni dopo moriva di polmonite.

(G. de Maupassant, *I gioielli* ► p. 45)

- **sequenze dialogiche:** registrano i dialoghi fra i personaggi.

«Mamma, mi racconti una storia?»  
 «Ancora?»  
 «Sì sì, una di quelle della tua famiglia.»  
 «Ma non sei stufo?»  
 «Ancora una, ti prego, hai detto che ce n'erano altre...»  
 «E va bene, ti racconterò la storia dello zio Alfred.»  
 «Chi è lo zio Alfred?»  
 «Il fratello del papà della zia Jessie.»

(M. Mari, *La famiglia della mamma* ► p. 3)

- **sequenze descrittive:** presentano le caratteristiche di situazioni, ambienti e personaggi.

E poi ecco un'ondata di calore investire la cittadina. Una marea di aria bollente, come se qualcuno avesse lasciato aperta la porta di una panetteria. Un calore pulsante tra le casupole, i cespugli e i ragazzini. Le stalattiti che precipitavano a terra, frantumandosi fino a sciogliersi. Porte spalancate. Finestre aperte. I ragazzini si sbarazzavano dei vestiti di lana. Le casalinghe abbandonavano il loro travestimento da orsi. La neve andava dissolvendosi portando allo scoperto i vecchi prati dell'ultima estate.

(R. Bradbury, *Cronache marziane*)

- **sequenze riflessive:** riportano riflessioni, commenti, giudizi, stati d'animo dei personaggi o del narratore.

Che ne fanno i ragazzi di come si diventa uomini? Che ne fanno delle istruzioni per l'uso della notte, delle ombre, delle tenebre? I ragazzi si aspettano sempre gioia dalla vita, non sanno che è la vita ad aspettarsi gioia da loro. Lui vorrebbe una vita semplice, ma la vita semplice non è mai stata. Anche se tutti ne godono, ne soffrono, ne parlano, ne scrivono, se ne sa così poco della vita. Forse semplice potrebbe essere lui, e lasciare alla vita il suo labirinto di luce e lutto.

(A. D'Avenia, *Ciò che inferno non è* ► p. 587)

- **sequenze miste:** presentano caratteristiche riconducibili a più tipi di sequenza.

Apri la bacheca e si mise in bocca una pastona bianca e nera, con sopra una spruzzata di quella bellissima granella in duralluminio che sola contraddistingue la pasta veramente cattiva. Subito nel bar si sparse la voce: «Hanno mangiato la Luisona!».

(S. Benni, *La Luisona* ► p. 243)



Le sequenze si possono distinguere anche in:

- **sequenze dinamiche**, quando al loro interno la vicenda procede;
- **sequenze statiche**, quando al loro interno lo sviluppo degli eventi si interrompe e lascia spazio alla descrizione o alla riflessione.

## Le fasi della narrazione

Ogni testo narrativo possiede caratteristiche specifiche, che dipendono dai suoi contenuti e da come l'autore sceglie di proporli, ma quasi tutte le storie mostrano una **struttura narrativa comune**, articolata in momenti che prendono il nome di "**fasi della narrazione**". Le elenchiamo di seguito.

- **Esposizione**: in questa fase viene presentata la situazione di partenza della narrazione, che di solito è una situazione di equilibrio, e sono introdotti i personaggi principali.

Nel racconto d'apertura (► p. 3) la situazione di partenza, ravvisabile nelle battute iniziali, sembra essere del tutto comune: un bambino chiede con insistenza alla madre di raccontargli una storia. I personaggi principali vengono introdotti immediatamente, ma non descritti; di loro, sappiamo solo che sono madre e figlio.

- **Esordio**: è l'avvenimento che, modificando la situazione iniziale, segna l'avvio della vicenda, spingendo il protagonista ad agire.

Nel racconto di Michele Mari, possiamo individuare l'esordio nella battuta «*E va bene, ti racconterò la storia dello zio Alfred*», che introduce la prima delle tre drammatiche storie di famiglia raccontate dalla donna.

- **Peripezie**: sono gli avvenimenti che sviluppano e complicano la vicenda.

Identificare questa fase, nel racconto d'apertura, può non essere facile: ci troviamo infatti di fronte a una situazione che si ripete uguale per tre volte, nella quale, di fatto, le condizioni dei protagonisti non subiscono cambiamenti. Tuttavia, proprio questa ripetizione accresce progressivamente la tensione: man mano che le singolari storie di famiglia si susseguono, il lettore comincia a sospettare che nella vicenda narrata ci sia davvero qualcosa di strano.

- **Spannung**: parola di origine tedesca che significa "tensione" e che indica appunto il momento di maggior tensione della vicenda, in cui l'azione arriva al culmine.

Nel caso del racconto d'apertura, corrisponde al diverbio tra il padre e la madre del bambino.

- **Scioglimento**: è il ristabilimento dell'equilibrio, la cessazione della tensione narrativa.

Nel racconto di Michele Mari possiamo identificarlo nelle due battute finali che pongono fine alla lite («*Il destino di nostro figlio non è cosa tua, mio caro...*» e «*Chissà, forse un giorno le mie storie gli serviranno, le farà conoscere al mondo...*»).

- **Conclusione**: segna la fine della vicenda, e a volte risponde alle aspettative generate nei lettori.

Nel nostro caso, coincide con l'ultima frase del racconto e fornisce una chiave di lettura indispensabile alla sua piena comprensione; la conclusione è spiazzante, e il lettore si trova perciò di fronte a un finale a sorpresa.

Quello appena presentato è uno schema di base, applicabile alla maggior parte delle narrazioni ma non necessariamente a tutte. Può accadere, per esempio, che in un racconto manchi la fase di esposizione, o che ci siano diversi momenti di *Spannung* e, dunque, anche di scioglimento; l'**esordio**, le **peripezie** e la **conclusione** sono tuttavia elementi fondamentali, presenti in qualsiasi narrazione.



## I personaggi

In ogni testo narrativo sono indispensabili uno o più **personaggi**, che con le loro azioni e i loro pensieri determinano lo sviluppo della vicenda.

I personaggi di un racconto o di un romanzo possono essere analizzati secondo diverse prospettive che non si escludono a vicenda.

**La caratterizzazione** | Quando leggiamo un testo narrativo molto spesso i personaggi ci sembrano vivi e reali, arriviamo a sentire di conoscerli personalmente, nonostante siano frutto della fantasia di chi scrive. Ciò avviene perché l'autore **caratterizza** i personaggi, cioè ne costruisce l'identità, fornendo al lettore informazioni di varia natura. La **caratterizzazione**, infatti, può essere:

- **anagrafica e fisica**: offre informazioni sull'identità e l'aspetto esteriore del personaggio (rivelandone per esempio il nome, l'età, la provenienza, i tratti somatici, l'altezza, l'espressione, il tono della voce, l'abbigliamento, ecc.).

In cucina c'era un uomo molto alto, vestito in un modo che Maria non aveva mai visto prima. Aveva in testa una barchetta fatta con un giornale, fumava la pipa e dipingeva l'armadio di bianco.

(P. Levi, *Titanio* ► p. 184)

La voce non ce l'aveva né acuta né rauca; gli occhi, non particolarmente piccoli e cattivi, e non era neppure troppo cretino. Anzi, a guardarlo era bello morbido e tondo, pur senza essere grasso; portava gli occhiali e, sulla sua faccia soffice e rosa luccicava l'argento dell'apparecchio dei denti.

(I. McEwan, *Il prepotente* ► [online](#))

- **psicologica**: riguarda il carattere, le qualità, i difetti, i sentimenti, gli stati d'animo, le emozioni del personaggio, ma anche il suo modo di esprimerli e di relazionarsi con gli altri.

Sherlock Holmes è un grande osservatore, si può dire fin dalla nascita. Riesce a farsi un'idea chiara delle persone in un attimo. Sa dirti uno da dove viene e l'altro che mestiere fa. E, infatti, nella stradina dove vive è noto proprio per questo. Se qualcuno perde qualcosa (uno stivale o un grembiule o una fragrante fetta di pane) lui va in giro e osserva le facce, esamina i vestiti fino a trovare le prove inconfutabili per incastrare il colpevole, grande o piccolo che sia.

(S. Peacock, *L'occhio del corvo* ► p. 536)

Fin dall'infanzia ero noto per la docilità e l'umanità del mio carattere. Ero così tenero di cuore da diventare quasi lo zimbello dei miei compagni. Ero particolarmente affezionato agli animali e i miei genitori mi concedevano di tenere una grande quantità di animaletti domestici. Con essi passavo gran parte del mio tempo e niente mi rendeva più felice del nutrire e carezzare le bestiole. Questa mia tendenza crebbe con gli anni ed anche quando divenni adulto trassi da essi il massimo diletto.

(E. Allan Poe, *Il gatto nero* ► p. 305)

- **ideologica:** mette a fuoco idee e valori del personaggio.

«Ancora con le tue storie! Lo farai diventar deficiente, lo farai!».

«Parla per te! Il bambino è contento, e io sono contenta di come sta crescendo».

«Perché, come sta crescendo?».

«Ecco, non vedi nemmeno quello che hai sotto gli occhi. Nostro figlio è speciale, alla sua età è molto più avanti di tutti i suoi coetanei».

«Più avanti nell'arte del delirio, come no! Con la testa piena di tutte le mostruosità commesse dai tuoi parenti! Una famiglia di degenerati, ecco cosa siete, avete il sangue corrotto, e tu vorresti che nostro figlio ripetesse le imprese dei tuoi antenati: ma io non lo permetterò!».

(M. Mari, *La famiglia della mamma* ► p. 3)

«Dio ha creato l'universo una volta per tutte. Ci ha dato l'istinto e l'intelligenza perché ce la sbrigliassimo senza di lui.»

«Lei ha preso Noè a modello?»

«Sì. Collezione, come lui. Quando ero piccolo ho vissuto nel Congo belga, mio padre era funzionario là. I bianchi trattavano i neri così malamente che cominciai una collezione di oggetti indigeni.»

(É. Schmitt, *Il figlio di Noè* ► p. 488)

- **socioculturale:** si riferisce al contesto sociale e al livello culturale del personaggio, fornendo informazioni sull'ambiente di provenienza, le abitudini, la classe sociale, l'istruzione, le letture, il lavoro e la condizione economica.

Più ancora del portamento pieno di sicurezza, dell'aria aristocratica, del sorriso appena accennato e vagamente altezzoso, ciò che mi colpì – con me anche gli altri – fu la sua eleganza. Per quanto riguardava l'abbigliamento, infatti, io e i miei compagni costituivamo una congrega ben squallida. Le nostre madri erano convinte che per andare a scuola andasse bene qualsiasi cosa, purché fatta di stoffa robusta e resistente. Visto che l'interesse nei confronti delle ragazze era ancora sopito, non ci importava molto di farci vedere con indosso quell'insieme penoso di giacche e pantaloni corti o alla zuava, tutti ugualmente pratici e funzionali, acquistati nella speranza che sarebbero durati finché non fossimo cresciuti troppo per portarli.

Ma il ragazzo che ci stava davanti era diverso. I pantaloni lunghi che portava erano di ottimo taglio e perfettamente stirati, ben diversi dai nostri confezionati

in serie. L'abito dall'aria costosa era ricavato in un tessuto grigio chiaro a spina di pesce, di sicura fabbricazione inglese. La camicia azzurra e la cravatta blu a pallini bianchi facevano apparire le nostre, per contrasto, sporche, unte e sdrucite. Anche se ogni tentativo di eleganza costituiva ai nostri occhi un segno di effeminatezza, non potemmo impedirci di provare invidia nei confronti di quella figura, che trasudava agio e distinzione.

(F. Uhlman, *L'amico ritrovato* ► p. 465)

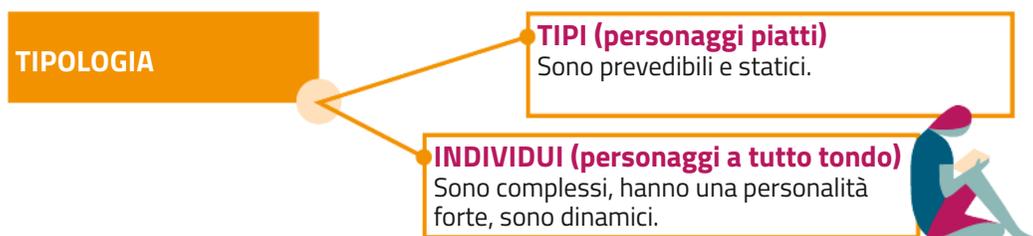
Quella ragazza ricca aveva seguito quell'uomo, quel contadino. Era diventata anche lei una contadina. S'era abituata alla sua vita senza incanti, senza lusso, senza delicatezze di alcun genere, si era piegata alle abitudini semplici di lui. E lo amava ancora. Era diventata la moglie di un uomo rozzo, in cuffia e gonna di tela. Mangiava in un piatto di terracotta su un tavolo di legno grezzo, seduta su una sedia di paglia, una zuppa di cavoli e patate col lardo. E dormiva su un pagliericcio accanto a lui.

(G. de Maupassant, *La felicità* ► p. 163)



La **tipologia** | In base alla complessità e alla **profondità della loro caratterizzazione psicologica**, i personaggi possono essere classificati anche come:

- **tipi** (o **personaggi piatti**): si tratta di personaggi di cui vengono fornite poche informazioni, caratterizzati da una qualità o da un difetto dominante e costante e da comportamenti facilmente prevedibili. Sono personaggi statici, che tendono a non evolvere nel corso della storia.  
È un tipo, per esempio, il padrone del cane in *Un cane assurdo* di Eric Partridge (► p. 253);
- **individui** (o **personaggi a tutto tondo**): si tratta di personaggi complessi, di cui vengono descritti molti tratti psicologici che delineano una personalità forte. Spesso sono personaggi dinamici, infatti nel corso della narrazione vanno incontro a un cambiamento, evolvono, sono trasformati dagli eventi che vivono.  
È un individuo, per esempio, Eveline, la protagonista dell'omonimo racconto di James Joyce (► p. 178).



**Tecniche di presentazione** | Quando un narratore introduce un personaggio, può utilizzare tecniche diverse per presentarlo. Le più ricorrenti sono:

- il **ritratto** o **presentazione diretta**: la narrazione degli eventi si interrompe momentaneamente e il personaggio viene introdotto attraverso una descrizione dettagliata, un vero e proprio ritratto, a opera del narratore, del personaggio stesso o di un altro personaggio.

Con quella voglia di luna in testa, il cugino Venanzio era minuscolo, e così magro che le sue scapole sporgevano simili a due piccole ali mozze, e tutto il suo corpo, sotto la pelle sottile e fragile come scorza di cipolla, mostrava le giunture minute, i tremanti ossicini. Aveva riccioli neri, ma sempre tanto impolverati da parer grigi; e occhi neri e spalancati, pieni di malinconia; e i suoi movimenti erano sempre nervosi e frettolosi, come di leprotto in fuga sotto la luna. Il cugino Venanzio non piangeva mai; in luogo di piangere, inghiottiva, e subito si poteva vedere quell'amaro boccone di lagrime ingrossargli la gola, come un nodo, e andare in su e in giù.

(E. Morante, *Il cugino Venanzio* ► p. 60)

Finalmente, dopo un lasso di tempo che mi parve insopportabile e che mise sottosopra tutta la scuola, il suddetto Rudy arrivò.

Promettendomi un “grande” come padrino, padre Pons non aveva mentito: Rudy era interminabile. Era talmente alto che sembrava sospeso a un filo, teso dietro le sue spalle spioventi, mentre braccia e gambe gli pendevano nel vuoto, senza forza, disarticolate, e la testa ciondolava in avanti, pesante, carica di capelli troppo bruni, troppo ispidi, troppo dritti, stupiti di essere là. Veniva avanti lentamente, come per scusare il suo gigantismo, come un dinosauro indolente che dica: “Non abbiate paura, sono buono, mangio solo erba”.

(É. Schmitt, *Il figlio di Noè* ► p. 488)

- la **presentazione indiretta**: il personaggio non viene presentato attraverso una sequenza descrittiva, ma spetta ai lettori inquadralo, raccogliendo informazioni su di lui nel corso della lettura.

«Ebbene, sarò sincero. Siete fidanzato, Monsieur Harrison. State per sposarvi. Conosco la signorina Molly Deane. È una ragazza affascinante, molto bella. Prima di essere fidanzata con voi, era fidanzata con Claude Langton. Lo ha piantato per voi!»

(A. Christie, *Nido di vespe* ► p. 106)

Constance Culmington, rifletté il giudice, era proprio il tipo di donna capace di comprare un'isola, circondandosi di mistero.

(A. Christie, *Dieci piccoli indiani* ► p. 524)

- la **presentazione in azione**: il lettore si trova di fronte al personaggio mentre agisce o parla, non c'è una vera e propria presentazione né da parte del narratore né da parte del personaggio stesso o di altri personaggi.

Con la disperazione – una fredda, acuta disperazione – conficcata in fondo al cuore come un perfido coltello, Miss Meadows, con toga, tocco e bacchetta in mano, percorreva i freddi corridoi che portavano alla sala da musica.

(K. Mansfield, *La lezione di canto* ► p. 172)

- Pronto, la signora Abate?
- Professoressa Pisano, prego.

- La Mamma di Francesco Abate?
- Sì, sono io, con chi parlo?
- Sono la segretaria del liceo Siotto.
- Ah! E mi dica, cosa ha combinato di nuovo quel disgraziato?!

(F. Abate, *Mia madre e altre catastrofi* ► [online](#))

## TECNICHE DI PRESENTAZIONE

### PRESENTAZIONE DIRETTA (ritratto)

Il personaggio è presentato tramite una descrizione dettagliata.

### PRESENTAZIONE INDIRETTA

Il lettore deve farsi un'idea del personaggio raccogliendo informazioni nel corso della storia.

### PRESENTAZIONE IN AZIONE

Il personaggio viene presentato mentre parla e agisce.

Il sistema dei personaggi | In rapporto alla **rilevanza** che assumono nella vicenda possiamo distinguere:

- **personaggi principali:** sono quelli più importanti, intorno ai quali ruota tutta la storia. Nel nostro racconto d'apertura (► p. 3), per esempio, i personaggi principali sono la madre e il bambino;
- **personaggi secondari:** pur avendo un ruolo di secondo piano, sono comunque funzionali allo svolgimento dell'azione narrativa e condizionano le sorti della storia. Nel racconto d'apertura, è un personaggio secondario il padre del bambino;
- **comparse:** sono figure spesso anonime, con ruoli marginali, che fanno da sfondo alla storia e contribuiscono a delinearne l'ambientazione, ma non ne condizionano gli sviluppi. Per esempio, sono comparse i giovani invitati al ballo nel racconto *L'ultimo valzer* di Cornell Woolrich (► p. 118).

In rapporto al **ruolo** ricoperto nella vicenda, un personaggio può essere:

- **protagonista:** è il personaggio più importante, al centro dell'azione narrativa, ed è impegnato a raggiungere un obiettivo (il termine deriva dalle parole greche *pròtos* e *agonistés*, "il primo lottatore");
- **antagonista:** è chi ostacola le azioni e le imprese del protagonista (in greco, *antí* significa "contro");
- **aiutante:** è chi aiuta il protagonista a raggiungere il suo obiettivo;
- **oppositore:** è chi aiuta l'antagonista a ostacolare il protagonista.

Se prendiamo come esempio il racconto *Il treno ha fischiato* di Luigi Pirandello (► p. 396), i ruoli dei personaggi sono i seguenti:

Protagonista	Belluca
Antagonista	Capufficio di Belluca
Aiutante	Vicino di casa che narra le vicende di Belluca
Oppositore	Colleghi di Belluca che lo deridono

Nel racconto d'apertura (► p. 3) distinguere con chiarezza questi ruoli è complicato. Nel lasso di tempo in cui si snoda la vicenda narrata da Mari la madre e il bambino possono essere definiti come i due protagonisti, per la loro posizione centrale nella storia; il padre invece, che vorrebbe porre fine alle chiacchierate tra i due, si configura come un antagonista. Se però consideriamo un arco temporale più esteso, che si prolunga di qualche decennio nel futuro rispetto al momento che ci restituisce l'autore, la donna – Mary Arden di Stratford-upon-Avon – può essere considerata anche un'aiutante dell'altro protagonista del racconto, suo figlio William Shakespeare, che da adulto diventerà proprio grazie a lei un grande drammaturgo.

## IL SISTEMA DEI PERSONAGGI



### RILEVANZA

#### Personaggi principali

Sono quelli più importanti, intorno ai quali ruota la storia.

#### Personaggi secondari

Hanno un ruolo di secondo piano, ma contribuiscono allo svolgimento della storia.

#### Comparsa

Sono personaggi marginali, fanno da sfondo alla storia.

### RUOLO

#### Protagonista

È al centro della storia, ha un obiettivo da raggiungere.

#### Antagonista

Ostacola il protagonista.

#### Aiutante

Aiuta il protagonista.

#### Oppositore

Aiuta l'antagonista.

## Tecniche per riferire discorsi e pensieri dei personaggi

I personaggi della storia si relazionano tra loro, e spesso si lasciano andare a commenti e riflessioni. Il narratore può decidere di **riportare quel che dicono o pensano** usando una delle tecniche seguenti:

- **discorso diretto**: quando i discorsi o i pensieri dei personaggi vengono **trascritti fedelmente**, così come sono pronunciati o pensati, in forma di **dialogo**, racchiusi fra virgolette o trattini. A sua volta, il discorso diretto può essere di due tipi:
  - **discorso diretto legato**: quando le battute sono accompagnate da **verbi dichiarativi** (come *dire, dichiarare, domandare, gridare, pensare, ecc.*), collocati prima o dopo una battuta oppure entro un inciso; la loro presenza permette al lettore di individuare facilmente chi sta pensando o parlando, con quale tono e a chi si rivolge.

«Il destino di nostro figlio non è cosa tua, mio caro...», disse a questo punto la madre scompigliando affettuosamente i capelli del bambino, che se ne stava zitto zitto e spaventato. «Chissà, forse un giorno le mie storie gli serviranno, le farà conoscere al mondo...»

(M. Mari, *La famiglia della mamma* ► p. 3)

- **discorso diretto libero:** quando le battute sono riportate una di seguito all'altra, ma **non sono accompagnate da verbi dichiarativi**. Questa scelta dà un'impressione di maggiore immediatezza, rende il dialogo più scorrevole e naturale, ma non consente al lettore di individuare con altrettanta facilità chi sta parlando.

«Mamma, mi racconti una storia?»

«Ancora?»

«Sì sì, una di quelle della tua famiglia.»

(M. Mari, *La famiglia della mamma* ► p. 3)

- **discorso indiretto:** quando i discorsi o i pensieri dei personaggi vengono **riferiti in terza persona dalla voce del narratore** e sono "inglobati" nel racconto senza usare virgolette né trattini. A sua volta, il discorso indiretto può essere di due tipi:
  - **discorso indiretto legato:** quando il discorso indiretto è introdotto da **verbi dichiarativi** (*disse che, chiese se, raccontò che, pensò che*, ecc.). La loro presenza rende più semplice al lettore rintracciare i discorsi e i pensieri riportati.

Farneticava. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio, che ritornavano a due, a tre, dall'ospizio, ov'erano stati a visitarlo.

(L. Pirandello, *Il treno ha fischiato* ► p. 396)

«Proprio l'altro giorno Langton mi diceva che non gli sarebbe mai saltato in mente di adoperare quella roba; anzi, ha dichiarato che non dovrebbe neppure essere venduto per questo scopo.»

(A. Christie, *Nido di vespe* ► p. 106)

- **discorso indiretto libero:** quando il narratore "ingloba" discorsi o pensieri dei personaggi nel racconto **senza usare alcun verbo dichiarativo**. A partire dal secondo Ottocento i narratori hanno iniziato a impiegare questa tecnica per restituire senza mediazione il pensiero dei personaggi, "entrando nella loro testa" e seguendo il flusso dei loro ragionamenti.

Lui capì tutto in un lampo. Ma certo, non era lei. Quella vera l'avevano tenuta prigioniera al Nord e avevano mandato sull'isola una copia gonfiata per fare un esperimento.

(B. Masini, *Io sono l'isola* ► p. 191)

- **soliloquio:** si ha quando un personaggio **parla in prima persona tra sé**, a voce alta oppure mentalmente.

[Il piccolo Dickie] andò alla finestra e restò a guardare malinconicamente il velo di vapore che appannava i vetri.

«Perché deve piovere proprio oggi?» si disse. «Perché non può piovere domani?»

(H. Slesar, *Giorno d'esame* ► p. 336)

- **monologo interiore:** il narratore riporta, talvolta senza nemmeno ricorrere a verbi dichiarativi, virgolette o trattini, **i pensieri e le riflessioni di un personaggio in prima persona**, senza intervenire. Si differenzia dal flusso di coscienza poiché il pensiero è esposto in una forma più organica e coerente.

E adesso? La baby-sitter mi aveva raccontato che Sofia si era addormentata tranquilla, convinta per motivi suoi che il giorno dopo Tigrino sarebbe stato molto meglio. Non se ne parlava, di svegliarla con la notizia che si era sbagliata di grosso,

e Tigrino aveva tirato le sue minuscole, tenerissime cuoia. Cosa saranno, le cuoia? Come mai morendo le tiriamo?

(S. Bertola, *Breve e nuova vita di Tigrino* ► p. 156)

- **flusso di coscienza:** il narratore riporta pensieri, emozioni e sensazioni del personaggio così come si presentano nella sua mente, **senza nessuna rielaborazione** formale, logica o sintattica, talvolta senza nemmeno ricorrere all'uso della punteggiatura, dando vita a una sequenza disordinata e caotica.

Il flusso di coscienza è una tecnica che mira a riprodurre l'**accavallarsi dei pensieri e degli stati d'animo** dei personaggi, insieme a sensazioni ed emozioni che gli stimoli provenienti della realtà suscitano in loro. Un esempio canonico è costituito dal romanzo *Ulisse* (1920), in cui James Joyce narra una giornata del protagonista, Leopold Bloom, seguendone i pensieri vorticosi e le libere associazioni di idee.

Mr Bloom camminava inosservato per un vialetto lungo file di angeli rattristati, croci, colonne spezzate, tombe di famiglia, speranze di pietra che pregavano con gli occhi al cielo, cuori e mani della vecchia Irlanda. Più sensato spendere i soldi in qualche opera di carità per i vivi. Pregate per la pace dell'anima di. C'è qualcuno che veramente? Piantala e falla finita con lui. Scaricato. Come il carbone giù per una botola di cantina. Poi li ammucchiano insieme per guadagnar tempo. Il giorno dei morti. Il ventisette sarò alla sua tomba. Dieci scellini per il giardiniere. Le tiene sgombre dalle erbacce.

(J. Joyce, *Ulisse*, trad. it. di G. De Angelis, Mondadori, Milano, 1971)

## TECNICHE PER RIFERIRE DISCORSI E PENSIERI DEI PERSONAGGI

### DISCORSO DIRETTO

Pensieri e discorsi sono riportati così come vengono pensati e pronunciati, tra virgolette.

### Discorso diretto legato

Le battute sono accompagnate da verbi dichiarativi.

### Discorso diretto libero

Le battute non sono accompagnate da verbi dichiarativi.

### DISCORSO INDIRETTO

Il narratore riferisce discorsi e pensieri dei personaggi in terza persona.

### Discorso indiretto legato

Il discorso indiretto è segnalato da verbi dichiarativi.

### Discorso indiretto libero

Il discorso indiretto non è segnalato da verbi dichiarativi.

### SOLILOQUIO

Un personaggio parla tra sé, a voce alta o mentalmente.

### MONOLOGO INTERIORE

I pensieri del personaggio sono riportati in prima persona, secondo un ordine logico.

### FLUSSO DI COSCIENZA

I pensieri del personaggio sono riportati come si presentano nella sua mente, senza rielaborazione.



## L'autore e il narratore

In un testo narrativo occorre anzitutto distinguere tra l'autore e il narratore:

- l'**autore** è la **persona reale**, in carne e ossa, che ha scritto il testo. Nel caso del nostro racconto d'apertura (► p. 3), si tratta di Michele Mari.
- Il **narratore**, invece, è la **voce** a cui l'autore affida la funzione di raccontare la storia.

Rispetto alla storia raccontata, il narratore può essere:

- **interno**, quando coincide con **uno dei personaggi**. Può essere il protagonista, e in questo caso racconta la vicenda in prima persona, come avviene in *Città* di Gianrico Carofiglio (► p. 85) o un semplice testimone degli avvenimenti, che narrerà usando la terza persona, come nel caso di Watson nel romanzo *Il mastino dei Baskerville* di Arthur Conan Doyle (► p. 545). Un narratore interno naturalmente ha una visione soggettiva di ciò che narra, e riferisce solo quel che vede, che gli viene riferito o che ipotizza;
- **esterno**, quando **non è coinvolto nella vicenda**, che osserva dall'esterno, e la racconta perlopiù in terza persona. Si ricorre a un narratore esterno quando si vogliono presentare i fatti narrati in maniera oggettiva, come accade per esempio nel racconto *Il lungo viaggio* di Leonardo Sciascia (► p. 67).

A sua volta, il **narratore esterno** può essere:

- **palese**, se interviene apertamente nella narrazione per fare anticipazioni, esprimere giudizi o commenti o per rivolgersi direttamente al lettore;
- **nascosto**, se si limita a riportare ciò che accade senza far mai percepire la propria presenza. Troviamo un esempio di questa strategia nel racconto *I gioielli* di Guy de Maupassant (► p. 45).

A volte, inoltre, il **narratore esterno** può essere **onnisciente**, quando **sa tutto della vicenda e dei personaggi**, al punto che conosce persino i loro pensieri (va da sé che un narratore interno non è mai onnisciente, dato che il suo punto di vista è sempre limitato); è il caso del racconto d'apertura (► p. 3), dove il narratore onnisciente si fa palese sul finale.



Può accadere inoltre che in uno stesso racconto compaiano più livelli narrativi e **più voci narranti**. In questi casi si può distinguere tra:

- un **narratore di primo grado**, cioè la voce narrante che prende per prima la parola;
- un **narratore di secondo grado** (o anche di terzo, ecc.) a cui quello di primo grado cede temporaneamente la parola. In questo modo, si vede affiorare un racconto nel racconto.

Nel brano d'apertura (► p. 3), Mary Arden è un narratore di secondo grado che, per tre volte, racconta una storia all'interno della **cornice narrativa principale**, ossia una narrazione continua che ospita i racconti dei narratori secondari: nel nostro caso, la cornice è data dalla vicenda della madre che narra le vicende familiari al figlio.

## La focalizzazione

Oltre alla voce del narratore, in un racconto si può individuare il **punto di vista o focalizzazione**, cioè la prospettiva del narratore, la posizione da cui osserva e presenta i fatti che racconta.

Convenzionalmente si distinguono tre tipologie di focalizzazione:

- **focalizzazione zero**: si ha quando un narratore esterno è **onnisciente**, perciò conosce passato, presente e futuro della vicenda che racconta e il punto di vista di tutti i personaggi, dunque ha una **prospettiva illimitata**. Spesso poi in questo caso il narratore è onnipresente, cioè racconta fatti che avvengono nello stesso momento in luoghi diversi, e a volte può essere anche palese, se manifesta il proprio personale punto di vista, commentando vicenda, comportamenti e pensieri dei personaggi. Un esempio di focalizzazione zero è presente nel racconto di James Graham Ballard, *L'ultima pozzanghera* (► p. 347). Nella letteratura italiana, l'esempio più noto dell'uso di questa tecnica è costituito dai *Promessi sposi* (1840) di Alessandro Manzoni.

Lodovico non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue; e, benchè l'omicidio fosse, a que' tempi, cosa tanto comune, che gli orecchi d'ognuno erano avvezzi a sentirlo raccontare, e gli occhi a vederlo, pure l'impressione ch'egli ricevette dal veder l'uomo morto per lui, e l'uomo morto da lui, fu nuova e indicibile; fu una rivelazione di sentimenti ancora sconosciuti. Il cadavere del suo nemico, l'alterazione di quel volto, che passava, in un momento, dalla minaccia e dal furore, all'abbattimento e alla quiete solenne della morte, fu una vista che cambiò, in un punto, l'animo dell'uccisore.

(A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di T. Di Salvo, Zanichelli, Bologna, 1994)

- **focalizzazione esterna**: si ha quando il narratore adotta il **punto di vista limitato** di un osservatore **esterno** alla vicenda, registrando solo ciò che vede e che sente nel momento e nel luogo da cui osserva lo svolgersi degli eventi. Questa prospettiva limitata fa sì che egli sappia meno rispetto ai personaggi coinvolti nella vicenda, infatti non conosce i loro pensieri né il loro passato o il loro futuro.

Vedendo il regalo, il dottore si grattò subito dietro un orecchio, si raschiò la gola e indeciso si soffiò il naso.

«Sì, l'oggetto è veramente molto bello,» mormorò, «ma... come dire, non è... non è abbastanza letterario... Non è neppure scollacciato, ma lo sa il diavolo che roba è...»

(A. Pavlovič Čechov, *Un'opera d'arte* ► p. 229)

La tecnica della focalizzazione esterna viene usata molto spesso nelle narrazioni di genere giallo e poliziesco, perché contribuisce a creare un sentimento di attesa e di suspense che, non di rado, culmina in un finale a sorpresa. In un certo senso, questo accade anche nel racconto d'apertura (► p. 3), dove la focalizzazione è sicuramente esterna, almeno fino alla penultima frase del testo: la rivelazione presente nell'ultima frase, però, ci fa capire che il narratore è onnisciente, dunque dalla focalizzazione esterna si passa alla focalizzazione zero. Nel racconto di Michele Mari perciò le modalità di focalizzazione variano: in un testo narrativo infatti la focalizzazione non è necessariamente fissa.

- **focalizzazione interna:** si ha quando il narratore adotta il punto di vista limitato di un personaggio della storia, filtrando gli eventi attraverso il suo sguardo.

Il mio scopo immediato è quello di esporre al mondo pianamente e succintamente una serie di semplici eventi domestici, senza commentarli. Le loro conseguenze mi hanno terrorizzato, torturato, distrutto, ma non tenterò di spiegarli. Per me hanno significato nient'altro che orrore, ma per molti sembreranno meno terribili che barocchi.

(E. Allan Poe, *Il gatto nero* ► p. 305)

quale conoscente del vecchio Alex e persona informata dei fatti mi limiterò ad aggiungere che una certa storia con una ragazza gli appariva ormai sfumata nel ricordo, gualcita dallo squallore sbalorditivo della vita di tutti i giorni: essere stato terribilmente felice con lei per quattro mesi gli sembrava – ecco un'altra delle sue sensazioni più crude – non fosse servito a niente

(E. Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* ► p. 584)



## FOCALIZZAZIONE

### ZERO

Il narratore è onnisciente, ha una prospettiva illimitata.

### ESTERNA

Il narratore adotta il punto di vista limitato di un osservatore esterno.

### INTERNA

Il narratore adotta il punto di vista limitato di un personaggio.

## Lo stile

Ogni storia può essere narrata in molti modi diversi, che però non sono tutti equivalenti: solo alcuni riescono a suscitare nel lettore interesse, curiosità e coinvolgimento emotivo. Se vuole davvero costruire una buona narrazione, un autore deve ragionare attentamente su come esprimersi e su come articolare il proprio racconto, esaminare le diverse possibilità e infine scegliere le soluzioni che, in quel caso specifico, gli sembrano più adatte.

Lo **stile** di una narrazione è l'insieme delle **scelte espressive e formali** compiute dall'autore, che riguardano gli aspetti elencati di seguito.

- **Lessico:** l'insieme delle parole che l'autore sceglie di usare. Il lessico può essere **basso**, se i vocaboli sono gergali o dialettali, **medio**, se sono termini di uso comune, o **alto**, aulico, se i vocaboli sono ricercati e colti, talvolta provenienti dalla tradizione letteraria; oppure può essere **misto**, se sono alternate queste possibilità.
- **Sintassi:** il modo in cui le parole e le frasi sono disposte e combinate all'interno di un periodo.

Se nella costruzione dei periodi prevalgono frasi brevi coordinate fra loro, si parla di "**paratassi**" (dal greco *pará*, "accanto", e *táxis*, "disposizione"), se invece prevalgono frasi lunghe e complesse, subordinate fra loro, si parla di "**ipotassi**" (dal verbo greco *hypó*, "sotto", e *táxis*, "disposizione").

- **Punteggiatura:** oltre che a scandire i rapporti tra le diverse parti della frase e dei periodi, la punteggiatura concorre a creare particolari **effetti espressivi**. Per esempio, il ricorso ai puntini di sospensione comunica il sentimento di attesa vissuto da un personaggio.
- **Ritmo:** la costruzione sintattica, la punteggiatura e l'alternarsi di sequenze di vario tipo (narrative, dialogiche, descrittive, riflessive) contribuiscono ad accelerare o rallentare il ritmo della narrazione, che si coglie soprattutto attraverso la lettura ad alta voce.
- **Figure retoriche:** artifici linguistici (dal latino *figura*, che a sua volta deriva dal verbo *figo*, "plasma") volti a produrre particolari effetti di suono o di significato. Si tratta di forme di espressione letteraria tipiche del linguaggio poetico ma molto frequenti anche nei testi narrativi, in grado di conferire efficacia e vivacità al discorso, di renderlo più incisivo o icastico. Vengono spesso usate per sottolineare determinati significati, come nel caso della similitudine, con cui si istituisce un confronto tra oggetti, immagini o situazioni per chiarire un concetto o per ottenere una particolare suggestione.

### STILE

Insieme delle scelte espressive e formali dell'autore.

#### LESSICO

Insieme delle parole che l'autore sceglie di usare.

#### SINTASSI

Modo in cui sono disposte e combinate parole e frasi.

#### PUNTEGGIATURA

Elemento che scandisce i rapporti tra gli elementi della frase e concorre a creare effetti espressivi.

#### RITMO

Alternarsi di accelerazioni e rallentamenti dovuti alle scelte stilistiche e narrative dell'autore.

#### FIGURE RETORICHE

Artifici linguistici volti a produrre particolari effetti di suono o significato.

## Il tempo

Ogni storia raccontata ha una propria **collocazione nel tempo**, e nei testi narrativi sono sempre presenti informazioni che aiutano il lettore a coglierla e ricostruirla.

Rispetto al momento in cui l'autore scrive, la vicenda può collocarsi:

- nel **passato**, in un'epoca imprecisata (*tanti e tanti anni fa, c'era una volta*) o in un momento specifico della storia;
- nella contemporaneità, ovvero nel **presente** di chi scrive;
- nel **futuro**, come accade di solito nei romanzi di fantascienza.

Nel caso del racconto d'apertura (► p. 3), per esempio, la collocazione nel tempo è esplicita (siamo nel 1572), ma è chiarita solo nelle ultime righe; prima, il lettore potrebbe essere indotto a pensare che la vicenda sia ambientata al giorno d'oggi, sia perché mancano indizi cronologici precisi, sia perché i dialoghi fra i personaggi somigliano molto a quelli che sperimentiamo nella quotidianità.

In ogni narrazione, inoltre, è possibile distinguere:

- Il **tempo della storia** o **tempo reale** (talvolta abbreviato in **TS**): è la durata effettiva, reale, degli avvenimenti, che si sviluppano necessariamente in un arco di tempo, più o meno lungo, misurabile in minuti, ore, giorni, mesi, anni, a volte decenni o secoli.
- il **tempo del racconto** o **tempo narrativo** (talvolta abbreviato in **TR**): è lo spazio del testo narrativo dedicato agli eventi, la "traduzione" del dato cronologico in un certo numero di parole, righe o pagine da parte dell'autore, che attribuisce a ciascun evento il "peso" che ritiene necessario. Infatti in una narrazione non vengono necessariamente riportati tutti gli eventi che si sono succeduti in un determinato arco di tempo, ma solo alcuni: è l'autore che seleziona i fatti e decide di raccontarli riassumendo, omettendo o dilatando alcuni eventi.



Dal rapporto fra tempo della storia e tempo del racconto scaturiscono **quattro modalità narrative** per restituire la dimensione temporale di una vicenda o di uno specifico evento:

- **scena**: si ha quando il tempo reale e il tempo narrativo coincidono, poiché le vicende sono narrate in **tempo reale**. È il caso tipico dei dialoghi, che offrono al lettore l'impressione di assistere "in diretta" alla vicenda.

«Mamma, mi racconti una storia?»

«Ancora?»

«Sì sì, una di quelle della tua famiglia.»

«Ma non sei stufo?»

«Ancora una ti prego, hai detto che ce n'erano altre...»

(M. Mari, *La famiglia della mamma* ► p. 3)

- **pausa o digressione:** si ha quando il tempo del racconto è dilatato rispetto a quello della storia. Durante una pausa la narrazione degli eventi lascia spazio a **descrizioni, commenti o riflessioni** formulate da un personaggio o talvolta dall'io narrante.

Egli portava una camicia senza bottoni, e un paio di calzoncini che arrivavano a lui dopo aver appartenuto successivamente ai fratelli più grandi: il tutto tenuto su con spilli da balia. I suoi piedi erano nudi e, a furia di camminare nudi, avevano fatto i ditini piatti e a ventaglio, come le zampette di un anatroccolo.

(E. Morante, *Il cugino Venanzio* ► p. 60)

- **riassunto o sommario:** si ha quando il tempo reale viene accelerato e gli **avvenimenti sono condensati** nella narrazione. È frequentissimo, poiché consente di ridurre in poche righe o pagine periodi di tempo anche molto lunghi.

Su mia nonna si potrebbero raccontare più storie che su chiunque altro io abbia mai conosciuto – ha vissuto l'infanzia in un'altra lingua, è sopravvissuta sul filo del rasoio, ha perso tutto, è emigrata e ha perso molto altro ancora, la sua assimilazione è stata un misto di trionfo e tragedia.

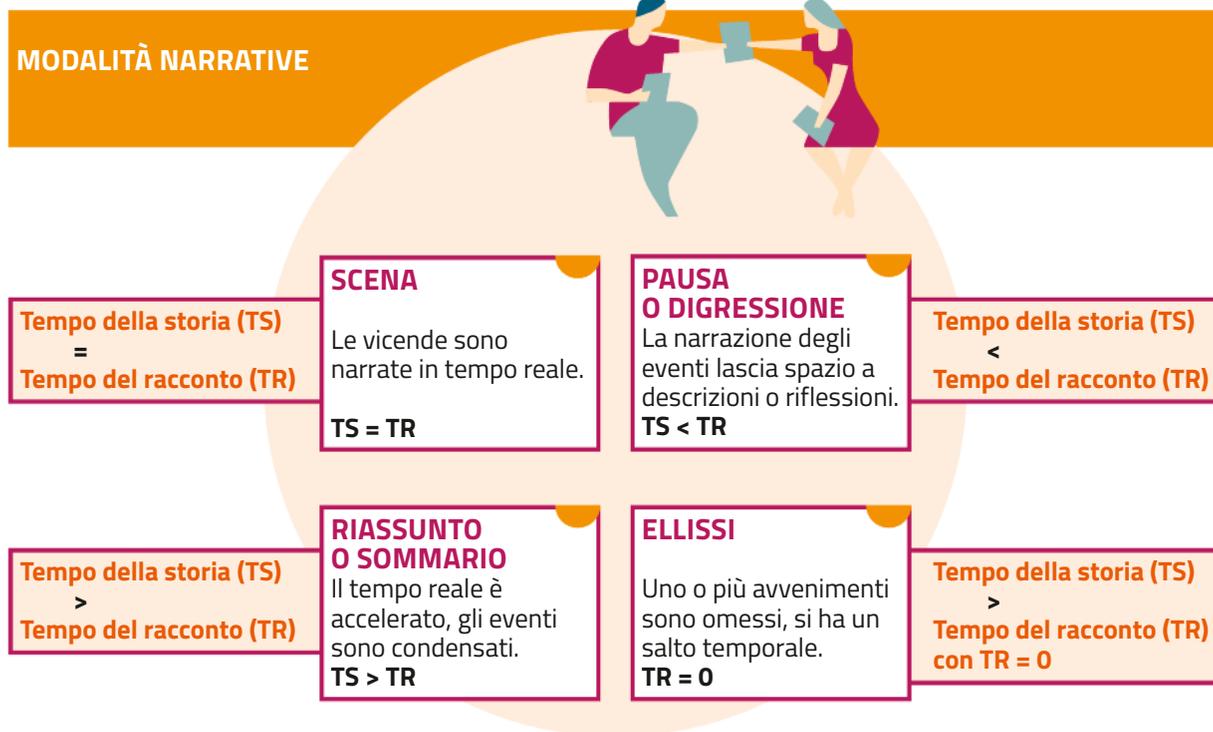
(J. Safran Foer, *I frutti dell'albero genealogico* ► p. 421)

- **ellissi:** qualcosa che nel tempo reale è accaduto non viene raccontato e si ha un vero e proprio **salto temporale**, in alcuni casi esplicito (per esempio quando si trovano espressioni come *dopo giorni, la settimana dopo*, ecc.), in altri implicito e ricavabile da dati interni alla narrazione.

Il quarto giorno dopo l'assassinio, una squadra della polizia irruppe inaspettatamente nella mia casa per eseguire una rigorosa ispezione.

(E. Allan Poe, *Il gatto nero* ► p. 305)

Anche queste scelte concorrono a determinare il ritmo della narrazione: in particolare, molte pause lo rallentano, ellissi e riassunti lo accelerano.



## Lo spazio

In ogni narrazione personaggi e situazioni sono **collocati**, oltre che nel tempo, anche **nello spazio**, sono cioè calati in uno o più luoghi, che possono essere descritti più o meno dettagliatamente.

I luoghi della narrazione possono essere:

- **reali**, quando **esistono davvero** nella realtà. Sono reali, per esempio, il quartiere di Brancaccio in *Ciò che inferno non è* di Alessandro D'Avenia (▶ p. 587) e la città di Mogadiscio che fa da sfondo alla prima parte di *Non dirmi che hai paura* di Giuseppe Catozzella (▶ p. 481);
- **realistici**, quando non esistono nella realtà, ma presentano caratteristiche **credibili** e vengono descritti in modo verosimile, dunque sembrano reali. Sono realistici, per esempio, il giardino di John Harrison nel racconto *Nido di vespe* di Agatha Christie (▶ p. 106) o il paese di Acqua Traversa in cui è ambientata la vicenda di *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti (▶ p. 609). La scelta di un'ambientazione realistica è molto frequente in letteratura, e talvolta si ritrova anche in narrazioni fantastiche (garantendo un effetto ancora più straniante), come nel caso di *Giorno d'esame* di Henry Slesar (▶ p. 336), ambientato in una normalissima abitazione;
- **fantastici**, quando sono frutto della fantasia dell'autore e non hanno alcun riscontro nella realtà, come nel caso del mondo futuro totalmente stravolto in cui è ambientato il romanzo *1984* di George Orwell (▶ p. 638).

Tanto i luoghi reali quanto quelli realistici e fantastici possono caricarsi di **valenze simboliche**, quando rinviano a un'**idea** (come succede, per esempio, al bosco di *Cappuccetto rosso*, che è uno spazio dove ci si perde per trovare una dimensione più adulta di sé), oppure quando evocano uno **stato d'animo** che rispecchia o si pone in contrasto con quello vissuto dal personaggio.

Gli spazi inoltre possono essere:

- **interni**: è il caso dell'appartamento in cui si svolge la vicenda narrata nel racconto *Titanio* di Primo Levi (▶ p. 184), o dell'aeroplano su cui viaggiano i personaggi di *Città* di Gianrico Carofiglio (▶ p. 85);
- **esterni**: è il caso, per esempio, del paese della provincia americana che fa da sfondo al racconto *La lotteria* di Shirley Jackson (▶ p. 320), o degli acquitrini in cui è ambientata la favola di Fedro (▶ p. 272).



Fredric Brown,  
*Questione di scala*

«Non capisco perché la gente si preoccupi tanto,» disse la signorina Macy, fiutando l'aria. «Finora non ci hanno fatto niente, no?»  
 Altrove, in tutte le città, regnava il panico. Ma non nel giardino della signorina Macy. Con calma, serenamente, ella alzò gli occhi e guardò di nuovo gli invasori, mostruose sagome alte più di mille metri.

Erano sbarcati una settimana fa, da un'astronave lunga almeno cento chilometri, che s'era posata delicatamente sul deserto dell'Arizona. Erano usciti in lunga fila – almeno in mille – dal ventre del vascello<sup>1</sup>, e ora se ne andavano in giro per tutta la Terra.

Ma, come faceva notare la signorina Macy, non avevano toccato nulla, non avevano fatto del male a nessuno. Non erano abbastanza densi per rappresentare un pericolo. Quando uno di loro ti calpestava o calpestava la casa in cui ti trovavi, tutto si oscurava di colpo e non vedevi più niente finché non avesse spostato il piede: ma tutto finiva lì.

Non avevano mostrato il minimo interesse per gli esseri umani e ogni tentativo di comunicare con loro s'era dimostrato vano, come del resto ogni tentativo di distruggerli. L'esercito e l'aviazione avevano fatto di tutto, ma i grossi calibri<sup>2</sup> li centravano in pieno senza turbarli, e neppure una bomba H<sup>3</sup>, sganciata su uno di loro mentre attraversava una zona deserta, l'aveva minimamente infastidito.

Gli uomini, era chiaro, non li interessavano affatto.

«E questa» disse la signorina Macy a sua sorella, che, non essendo sposata, era naturalmente anche lei signorina Macy «è la prova che non vogliono farci del male, non trovi?»

«Speriamo bene, Amanda» disse la sorella della signorina Macy. «Ma guarda cosa stanno facendo adesso.»

Era una giornata molto limpida, o piuttosto, lo era stata. Il cielo, fino a poco prima, era d'un azzurro tersissimo e le grandi spalle, le teste quasi umanoidi<sup>4</sup> dei giganti, si distinguevano nettamente, lassù, a un miglio<sup>5</sup> da terra. Ma ora l'atmosfera s'andava anneggiando, notò la signorina Macy seguendo lo sguardo della sorella. I giganti, qui, erano due, e ciascuno teneva tra le mani un oggetto cilindrico, da cui sprizzavano grandi nubi di una sostanza vaporosa che scendeva lentamente a coprire la Terra.

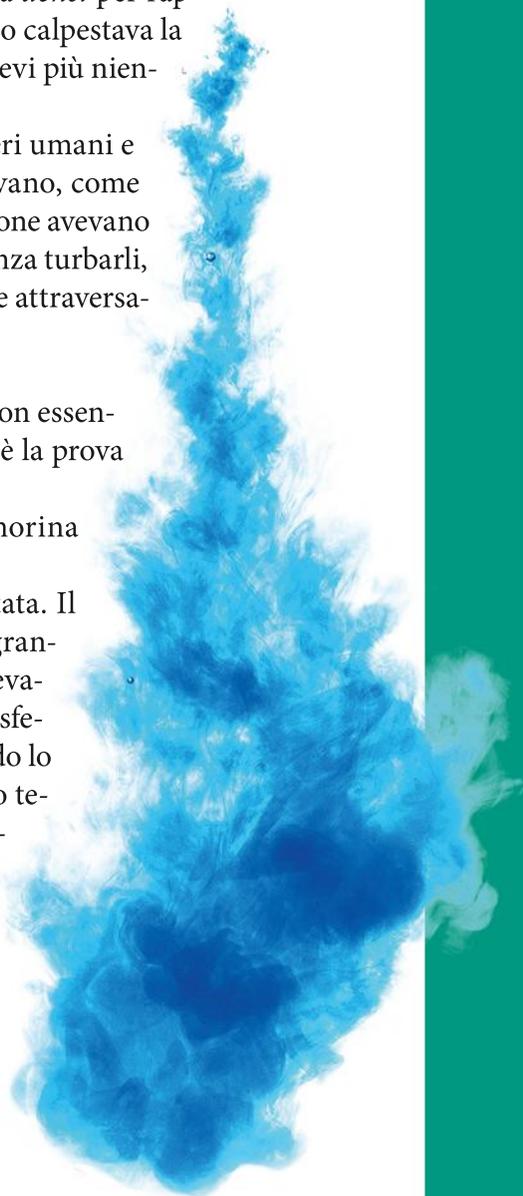
1. *vascello*: in questo caso indica l'astronave aliena.

2. *i grossi calibri*: grandi cannoni.

3. *bomba H*: bomba all'idrogeno, di potenza devastante.

4. *umanoidi*: dall'aspetto simile a quello umano.

5. *un miglio*: unità di misura di lunghezza anglosassone, corrispondente a 1,6 chilometri.



La signorina Macy fiutò di nuovo l'aria: «Fanno delle nuvole. Forse è il loro modo di divertirsi un po', di giocare. Che male ci possono fare con qualche nuvola? Non capisco perché la gente si preoccupi tanto».

Tornò al suo lavoro.

40 «Cos'è che stai spruzzando, Amanda?» chiese sua sorella. «Un fertilizzante liquido?»

«No» disse la signorina Macy. «Un insetticida.»

AA.VV., *Il secondo libro della fantascienza*, a cura di C. Fruttero e F. Lucentini, Einaudi, Torino, 1961



## LAVORO SUL TESTO

La **protagonista** di questo racconto è ..... Il suo **personaggio** viene descritto usando una **caratterizzazione** ..... e ....., perché ..... Manca invece per entrambe le sorelle una caratterizzazione .....

Dal punto di vista del **ruolo** rivestito nella vicenda, la sorella si può ritenere ..... e gli alieni possono essere considerati ..... perché .....

Dal punto di vista dello spazio, l'azione si svolge ....., dove le due sorelle ..... Tale ambiente può essere definito .....

L'azione si colloca in un **tempo** definito, alle .....

Nella parte centrale del testo si può rilevare una **sequenza** ....., che accompagna i tentativi di esercito e aviazione di fermare l'invasione aliena. Nella parte conclusiva è presente una sequenza .....

Nel racconto **fabula** e **intreccio** ....., perché .....

Per quanto riguarda le **fasi della narrazione**, si può affermare che il racconto inizi .....

Il racconto è affidato a un **narratore** ....., che conosce e riferisce anche i pensieri e le aspettative dei personaggi. Il punto di vista attraverso cui la breve vicenda viene narrata è quello della signorina Macy, pertanto si utilizza una **focalizzazione** .....

I **discorsi** fra le due sorelle sono riferiti attraverso la tecnica del .....

Alle rr. 36-38 vengono riferite le affermazioni della signorina Macy con la **tecnica** del .....

La conclusione del racconto rappresenta un esempio di **finale** .....