

LUCIANO ZAPPELLA

# PICCOLO MANUALE DI ANALISI NARRATIVA



Bergamo 2011

## PREFAZIONE

Questo lavoro non ha altra ambizione che di offrire, soprattutto agli studenti liceali, gli strumenti di base per entrare nel mondo del racconto e della narrazione. Il lettore e la lettrice non vi troveranno particolari elementi di originalità, bensì, come da manuale, un repertorio di riferimenti essenziali da cui partire per ulteriori approfondimenti.

Al termine dell'esposizione è stato posto un Dizionario dei termini usati in narratologia.

Si è cercato infine di limitare le note alle indicazioni bibliografiche.

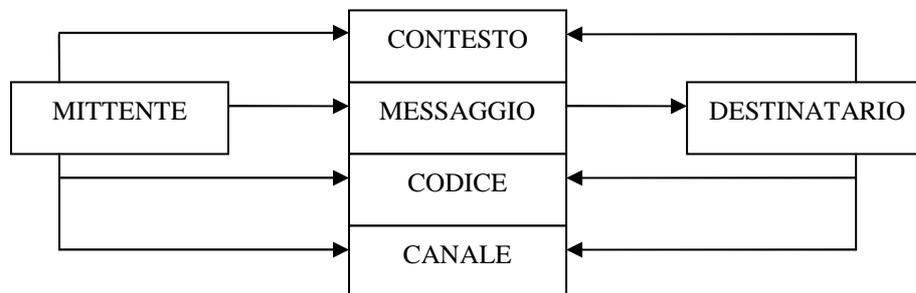
L.Z.

## CAPITOLO I

### Le istanze narrative: narratore e lettore

#### 1. La narrazione come atto comunicativo

a. Come ogni *comunicazione*, anche quella letteraria non può prescindere dagli atti comunicativi fissati da R. Jakobson<sup>1</sup> e così riassumibili:



Il MITTENTE è colui/colei che dà origine all'atto comunicativo, cioè trasmette il messaggio.

Il DESTINATARIO è colui/colei al quale l'atto comunicativo è destinato, cioè chi riceve il messaggio. L'atto di comunicazione, per essere tale, deve concludersi con la ricezione del messaggio da parte del destinatario, pena la nullità dello stesso. Ci sono alcuni casi particolari di rapporto emittente-destinatario:

- *mittente e destinatario coincidono*: in genere mittente e ricevente sono diversi, mentre coincidono quando l'io riflette, elabora, sogna, e quindi si rivolge a se stesso;
- *il mittente diventa destinatario e il destinatario diventa mittente*: questo continuo cambio di ruoli è caratteristico dei dialoghi.
- *Il mittente si rivolge a più destinatari*: è il caso di una conferenza o della stesura di un libro.

Il MESSAGGIO è l'insieme delle informazioni inviate dal mittente al destinatario.

Il CODICE è l'insieme di segni (e le regole per combinarli insieme) usati per comunicare. Per essere compreso, il messaggio deve essere formulato mediante un codice (verbale o non verbale che sia) conosciuto sia dal mittente sia dal

---

<sup>1</sup> Jakobson <sup>3</sup>1989, pp. 185 e 191.

destinatario. Formulare un messaggio in un codice è una operazione di *codificazione*; comprenderlo, ossia interpretarlo, è una operazione di *decodificazione*; trasportare un messaggio da un codice all'altro è una operazione di *transcodificazione*.

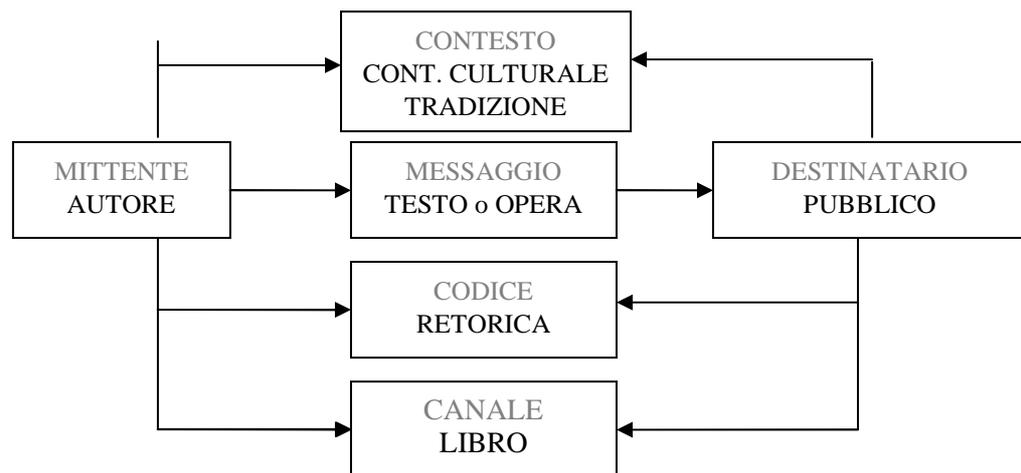
Il CANALE è il mezzo fisico usato per la trasmissione del segno dal mittente al destinatario.

Il CONTESTO è il quadro d'insieme delle informazioni e conoscenze (linguistiche, storiche, culturali e situazionali) che, essendo comuni sia al mittente sia al destinatario, consentono l'esatta comprensione del messaggio. Non basta la conoscenza del codice a garantire la comprensione del messaggio; il messaggio *decodificato* deve essere rapportato ad un insieme di informazioni possedute dal destinatario (comuni al mittente) e solo allora è possibile la comprensione.

Più in generale la comprensione dei messaggi rinvia a tre diverse tipologie di contesti:

- il *contesto situazionale* è la situazione concreta in cui avviene la comunicazione;
- il *contesto linguistico* è l'insieme di informazioni fornite dagli altri elementi linguistici;
- il *contesto culturale* è l'insieme delle conoscenze di fatti, di persone, di idee, di oggetti cui la comunicazione si riferisce.

**b.** Nella *comunicazione letteraria*, gli elementi presenti in una situazione comunicativa, descritti da Jakobson, si possono definire secondo il seguente schema<sup>2</sup>:



<sup>2</sup> Per uno schema più articolato, cfr. Marchese<sup>3</sup>1990, pp. 59-62.

L'autore (mittente) scrive un'opera (messaggio) rivolta ad un determinato pubblico (destinatario), utilizzando un insieme di risorse linguistiche e retoriche (codice), a seconda del genere letterario cui fa riferimento, e inserendosi in un determinato contesto culturale e in una certa tradizione letteraria. Rispetto alla comunicazione non letteraria, quella letteraria presenta delle peculiarità:

- il pubblico-destinatario non può interpellare l'autore-mittente per chiedere spiegazioni in merito al senso del messaggio: può solo interrogare il testo;
- il codice lingua usato dall'autore-mittente può essere poco chiaro al lettore e ciò può provocare difficoltà nella comprensione;
- il contesto in cui l'opera è stata prodotta è quasi sempre diverso dal contesto di riferimento del lettore: ciò può ostacolare la comprensione.

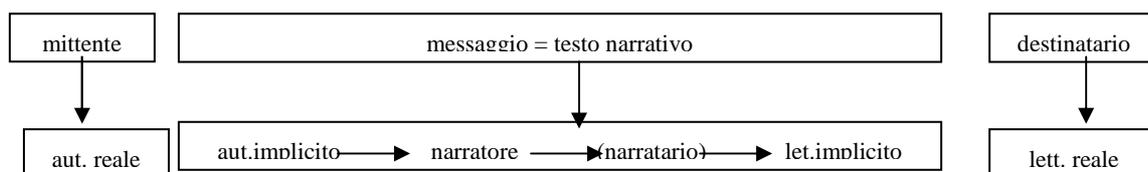
Come un messaggio linguistico cambia a seconda del codice e del contesto, così un'opera letteraria non può che essere condizionata dalle scelte dell'autore:



o dalle scelte interpretative del pubblico/lettore:



c. Sul terreno specifico della **comunicazione narrativa**, dal momento che la narrazione è la costruzione di un circuito comunicativo immaginario (*fiction*), si può operare una fondamentale distinzione tra gli elementi extratestuali (il mittente e il destinatario), che attengono alla realtà storica (*history*), e gli elementi intratestuali (il messaggio), che attengono alla realtà della finzione (*story*). Dei primi fanno parte l'autore reale e lettore reale; dei secondi, l'autore implicito e il lettore implicito, il narratore e (eventualmente) il narratario. S. Chatman propone questa sintesi<sup>3</sup>:



<sup>3</sup> Chatman 1981, 2010, p. 158.

Secondo Chatman, l'*autore reale* è il singolo (o il gruppo), storicamente esistito (anche in penuria o in totale mancanza di informazioni biografiche), che ha pensato, progettato e scritto il testo<sup>4</sup>. All'estremo opposto, e sempre al di fuori della finzione narrativa, vi è il *lettore reale*, cioè tutti coloro che, nel corso del tempo, leggono materialmente il testo. All'interno della finzione narrativa, l'*autore implicito* è l'immagine dell'autore consegnata all'opera, ossia l'idea dell'autore che il lettore desume dalle informazioni presenti nel testo. Come sottolinea Chatman, «l'autore viene detto "implicito" perché è ricostruito dal lettore per mezzo della narrazione. Non è il narratore, ma piuttosto il principio che ha inventato il narratore insieme a tutto il resto della narrazione, che ha sistemato le carte in un certo modo, ha fatto succedere queste cose a questi personaggi, in queste parole o in queste immagini»<sup>5</sup>. Il corrispettivo dell'autore implicito è il *lettore implicito*, cioè l'idea che l'autore reale si crea circa i potenziali lettori, o l'ipotetica tipologia di lettori, della sua opera, sulla base delle scelte stilistiche e/o contenutistiche da lui messe in atto. La coppia *narratore – narratario* è il corrispettivo funzionale (e finzionale) della coppia mittente – destinatario: mentre il primo indica il responsabile ultimo dell'enunciato narrativo, il secondo indica (l'eventuale) destinatario del narratore.

Una variante allo schema di Chatman viene presentata da A. Marchese<sup>6</sup>:

istanze livelli	emittenza	mediazione	ricezione
comunicazione intratestuale	NARRATORE  AUTORE IMPLICITO	narrazione  codice	NARRATARIO  LETTORE IMPLICITO
comunicazione extratestuale	AUTORE IDEALE  AUTORE	codice  testo	LETTORE IDEALE  LETTORE EMPIRICO

## 2. La voce narrativa

Il narratore è l'istanza cui compete la produzione del discorso narrativo: mentre l'autore reale scrive, il narratore narra; di conseguenza, non bisogna mai

<sup>4</sup> Come sottolineano Marguerat – Borquin 2001, p. 19, «confondere l'autore e l'opera è una dimostrazione di ingenuità come prendere Topolino per un personaggio storico».

<sup>5</sup> Chatman 1981, 2010, p. 155. Il termine "autore implicito" viene ripreso da W. Booth, *La retorica della narrativa*.

<sup>6</sup> Marchese 1987, pp. 77-80.

sovrapporre e confondere l'autore reale con il narratore; anche quando coincidono (come per esempio in un racconto autobiografico), rimangono sempre due istanze distinte.

Sebbene spesso il narratore sia privo di volto, cioè non abbia un'identità precisa, e a volte sembri invisibile, la voce che si sente è sempre la sua. Creatura dell'autore, il narratore è dotato di straordinari poteri, in quanto è lui a porsi come responsabile ultimo della narrazione. Egli possiede un vero e proprio statuto che si esplica:

- nel suo rapporto con la storia narrata
- nella sua presenza nella storia
- nel suo grado di conoscenza.

### 2.1 I livelli narrativi e il rapporto con la storia

È stato G. Genette, in particolare, a fornire le riflessioni più stimolanti sulla voce narrativa.

Egli supera anzitutto la tradizionale distinzione tra racconto in prima persona e racconto in terza persona, sostenendo che queste espressioni «sono effettivamente inadeguate in quanto mettono l'accento della variazione sull'elemento in realtà invariante della situazione narrativa, cioè la presenza, implicita o esplicita, della "persona" del narratore, il quale, all'interno del suo racconto, può esistere solo (come qualunque soggetto dell'enunciazione in un enunciato) in "prima persona" [...] La scelta del romanziere non si verifica tra due forme grammaticali, ma tra due atteggiamenti narrativi (le forme grammaticali ne sono quindi la meccanica conseguenza): far raccontare la storia da uno dei "personaggi" o da un narratore estraneo alla storia stessa»<sup>7</sup>. Non si tratta quindi di distinguere tra narrazione in prima persona e narrazione in terza persona, ma di distinguere tra la decisione dello scrittore di far raccontare la storia da uno dei personaggi o da un narratore estraneo alla storia stessa.

All'interno di un racconto, dice Genette, esistono diversi *livelli narrativi*. La differenza di livello consiste nel fatto che «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto»<sup>8</sup>. In sostanza, dal momento che i fatti si svolgono sempre prima della loro narrazione, quando un narratore di I grado (*diegetico*) fa parlare un altro narratore, quest'ultimo diventa un narratore di II grado (*metadiegetico*). Di conseguenza, viene definito:

- *extradiegetico*, cioè esterno alla storia narrata (o diegesi), il narratore di I grado (per esempio, Omero nell'Odissea);
- *intradiegetico*, cioè interno alla diegesi, un narratore di II grado che racconta i fatti all'interno di fatti narrati da un altro narratore (per esempio, Ulisse di fronte ai Feaci)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Genette 1976, pp. 291-292.

<sup>8</sup> Genette 1976, p. 275.

<sup>9</sup> Si tenga presente che i livelli di narrazione possono essere anche superiori a due, fino agli eccessi presenti nel *Manoscritto segreto trovato a Saragozza* di Ian Potocki.

Per quanto concerne invece il **rapporto tra il narratore e la storia**, vi possono essere due tipi di racconto:

- *eterodiegetico*, quando il narratore è assente dalla storia raccontata (per esempio Omero o Manzoni nei *Promessi Sposi*; oppure, la voce narrante “asettica” e “assente” di *Passage to India* di E.M. Forster);
- *omodiegetico*, quando il narratore è presente come un personaggio nella storia raccontata (per esempio, Ulisse che racconta la sua storia a Nausicaa nell’*Odissea* raccontata da Omero, oppure Marlow che racconta la storia di Kurz in *Cuore di tenebra* di J. Conrad e il suo racconto è raccontato da un narratore anonimo in terza persona).

Quest’ultimo può presentarsi come

- *autodiegetico*, quando il narratore è anche il protagonista della storia (per esempio, Mattia Pascal e Zeno Cosini),
- come *allogiegetico*, quando il narratore si limita ad essere un testimone-osservatore (per esempio Ismahel in *Moby Dick*).

In ogni racconto, quindi, il narratore viene definito dal suo *livello narrativo* (extra-diegetico o intra-diegetico) e dal suo *rapporto con la storia* (eterodiegetico o omo-diegetico), come risulta da questo schema riassuntivo<sup>10</sup>:

Livello narrativo Rapporto con la storia	EXTRADIEGETICO racconto di primo grado (diegetico)	INTRADIEGETICO racconto di secondo grado (metadiegetico)
ETERODIEGETICO  narratore assente dalla storia	Omero	Sherazade
OMODIEGETICO  narratore presente nella storia	AUTODIEGETICO (Mattia Pascal, Zeno)  ALLODIEGETICO (Ismahel)	Ulisse

## 2.2 *Narratore nascosto e narratore palese*

S. Chatman introduce la distinzione tra narratore nascosto (*covert narrator*) e narratore palese (*overt narrator*).

Tipica del **narratore nascosto** è la narrazione mimetica o *showing*, una tecnica narrativa con la quale egli “mostra” i fatti lasciando parlare i personaggi e descrivendo le loro azioni, quasi che il lettore possa assistervi in presa diretta. «Nella narrazione nascosta si sente una voce che parla di eventi, personaggi e ambienti, ma il narratore rimane nell’ombra. Diversamente dalla storia non narrata, la narrazione nascosta può esprimere i discorsi o i pensieri di un

<sup>10</sup> Desunto da Marchese <sup>3</sup>1987, p. 169; cfr. anche Genette 1976, p. 296.

personaggio in forma indiretta [...] Deve esserci un interprete che muta i pensieri dei personaggi in espressione indiretta, e non si può dire se dietro le parole non si nasconda a volte il suo punto di vista: “John disse che sarebbe venuto” può comunicare di più che “John disse ‘Verrò’”, dal momento che non si può garantire che John abbia usato queste esatte parole. E per questo se ne trae l’impressione di un narratore nascosto tra le quinte»<sup>11</sup>.

Tipica del *narratore palese* è invece la tecnica del *telling*, con la quale il narratore espone i fatti senza lasciar parlare i personaggi e senza descrivere. Come sottolinea A. Marchese, «il narratore scoperto o palese evidenzia la sua onniscienza in diversi modi: 1) spazia liberamente da un ambiente all’altro e da un tempo all’altro; 2) può descrivere extradiegeticamente oggetti, luoghi, personaggi, fornire informazioni al narratario (mentre il narratore nascosto preferisce giocare sulle presupposizioni, dando per scontato che il narratario conosca tutto ciò che è necessario per capire il racconto); 3) è in grado di riassumere segmenti più o meno lunghi della storia, ad esempio gli antefatti, il passato di un personaggio, le transizioni fra una scena e l’altra ecc.; 4) ha la facoltà di riferire il non detto o l’implicito, addirittura quanto non è stato nemmeno pensato da un personaggio [...]; 5) fa riferimento alla propria persona, attestando la credibilità di ciò che racconta («L’ho visto con i miei occhi, l’ho sentito direttamente, l’ho letto...»); 6) interviene commentando esplicitamente la diegesi, interpretando e giudicando fatti e personaggi; si può dare anche un commento implicito, di tipo ironico, che mette in risalto la distanza fra il narratore e il personaggio [...]; 7) può infine commentare non solo la diegesi che sta narrando ma il discorso stesso, intervenendo metanarrativamente sulla struttura del racconto e invitando il lettore a osservare le peculiarità del racconto in quanto discorso narrativo»<sup>12</sup>.

### 2.3 Il “sapere” del narratore

In base alle conoscenze che ha della vicenda, il narratore può essere *onnisciente*, quando conosce ogni fatto, ogni parola detta dai personaggi e ogni loro pensiero, anche quelli inespressi. Solo il narratore extradiegetico può essere realmente onnisciente, poiché un personaggio non potrebbe conoscere i pensieri degli altri. Oppure può essere *non onnisciente*, quando conosce solo le cose che, nel mondo possibile del racconto, gli è dato di conoscere.

---

<sup>11</sup> Chatman 1981, 2010, p. 212.

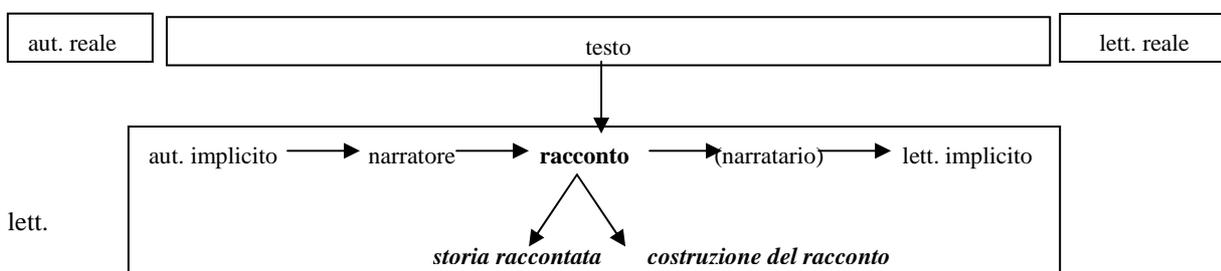
<sup>12</sup> Marchese <sup>3</sup>1987, pp. 175-176.

## CAPITOLO II

## La costruzione del racconto: trama e intreccio

## 1. L'ordine della narrazione

Riprendiamo lo schema delle istituzioni narrative per introdurre la distinzione tra *storia raccontata* o *story* (significato) e *costruzione del discorso* o *discourse* (significante)<sup>13</sup>.



La prima ha a che fare con il “cosa” (*what*) del racconto, la seconda con il “come” (*how*) del racconto<sup>14</sup>. Ciò dipende dal fatto che il narratore svolge in modo del tutto autonomo la sua funzione di mediatore tra la realtà e il lettore: a lui e solo a lui spettano le decisioni relative al “cosa” e al “come”.

1.1 *Fabula e intreccio*

Uno dei terreni prediletti in cui si dispiega tale autonomia è il rapporto tra ciò che viene raccontato e come viene raccontato.

Ciò che viene narrato è la *fabula*, costituita dagli avvenimenti disposti secondo il loro ordine cronologico (prima, ora, dopo) e secondo un rapporto causa-effetto (uno deriva dall'altro). Si tratta del “materiale grezzo”.

Il modo in cui viene narrato è l'*intreccio* (*sjuzet* secondo i formalisti russi), cioè l'insieme dei fatti di una storia, la narrazione raccontata in una successione

<sup>13</sup> Genette usa i termini *histoire* e *récit* che corrispondono a *story* e *discourse* di Chatman.

<sup>14</sup> Cfr. Genette 1976, p. 75; Genette 1987, pp. 8-14; Chatman 2010, *passim*. Come fanno notare Marguerat-Bourquin 2001, p. 29, «i formalisti russi (B. Tomachevskij) distinguono tra *fabula* (storia raccontata) e *sjuzet* (trama, discorsi), G. Genette (*Figure*) propone di applicare a questa dualità gli appellativi di *storia* (o *diegesi*) e di *racconto*. S. Chatman (*Storia e discorso*) ha formalizzato la distinzione collocando il «cosa» sotto l'etichetta *story* e il «come» sotto l'etichetta *discorso*, il che gli permette di designare il racconto come una storia-costruita-come-discorso (*story-as-discoursed*). L'italiano A. Marchese (*L'officina del racconto*) ricorre all'opposizione *storia/racconto*».

che non corrisponde all'ordine logico-temporale, ma viene disposto in base a un ordine scelto dal narratore. Si tratta del "prodotto finito".

La *fabula* e l'intreccio presentano gli avvenimenti della storia in ordine diverso. Se, per esempio, sul piano della *fabula*, una vicenda presenta tre avvenimenti ( $a_1 - a_2 - a_3$ ), sul piano dell'*intreccio* questi sei avvenimenti possono essere disposti in sei modi diversi<sup>15</sup>:

- |                             |                             |                             |
|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| <b>1.</b> $a_1 - a_2 - a_3$ | <b>2.</b> $a_1 - a_3 - a_2$ | <b>3.</b> $a_2 - a_1 - a_3$ |
| <b>4.</b> $a_2 - a_3 - a_1$ | <b>5.</b> $a_3 - a_2 - a_1$ | <b>6.</b> $a_3 - a_1 - a_2$ |

Tutto ciò viene ottenuto grazie ad alcune tecniche espositive:

1. la *analessi* (o *flashback* o *retrospezione*): la narrazione compie un salto all'indietro, raccontando ciò che è accaduto in precedenza;
2. la *prolessi* (o *flashforward* o *anticipazione*): è la tecnica opposta a quella del flashback: si anticipano alcuni avvenimenti futuri<sup>16</sup>;
3. la *tecnica a tegola*: si verifica quando, ad un certo punto della narrazione, si ritorna ad uno stadio precedente della vicenda per ricominciare la narrazione da questo punto;
4. il *montaggio alternato*: si alternano più volte due scene che si svolgono contemporaneamente.

Nei suoi *Esercizi di stile*, Raymond Queneau<sup>17</sup> (1903-1976) racconta in novantanove modi diversi la stessa vicenda, assai banale: un tale sale su un autobus all'ora di punta; qui si arrabbia con un passeggero che, a suo dire, lo spinge; dopo essere sceso dall'autobus, il narratore, due ore dopo, lo rivede da un'altra parte con un amico, che gli dice di far mettere un bottone sulla sciancratura del soprabito.

Nella versione intitolata *Annotazioni*, gli eventi sono disposti in ordine logico e cronologico, come se avvenissero nello stesso momento in cui sono scritti: vi è coincidenza tra *fabula* e *intreccio*.

Sulla linea S, in un'ora di traffico c'è un tipo di circa ventisei anni dal collo troppo lungo, come se glielo avessero tirato, col cappello floscio e una cordicella al posto del nastro. La gente scende. Il tizio in questione si arrabbia con un vicino. Gli rimprovera di spingerlo ogni volta che passa qualcuno. Tono lamentoso, con pretese di cattiveria. Non appena vede un posto libero, vi si butta. Due ore più tardi lo incontro alla Cour de Rome, davanti alla Stazione di Saint-Lazare. È con un amico che gli dice: «Dovresti far mettere un bottone in più al soprabito». Gli fa vedere dove e perché.

Nella versione intitolata *Retrogado*, invece, gli eventi sono disposti in ordine inverso rispetto alla cronologia della storia. La *fabula* è la stessa, mentre l'*intreccio* cambia.

Dovresti aggiungere un bottone al soprabito, gli disse l'amico. L'incontrai in mezzo alla Cour de Rome, dopo averlo lasciato mentre si precipitava avidamente su di un

<sup>15</sup> Sternberg 1978, p. 9.

<sup>16</sup> Cfr. più avanti cap. IV.1.1.

<sup>17</sup> R. Queneau, *Esercizi di stile*, trad. di U. Eco, Einaudi, Torino 1983 (ed. or. 1949, 1969).

posto a sedere. Aveva appena finito di protestare per la spinta di un altro viaggiatore che, secondo lui, lo urtava ogni qualvolta scendeva qualcuno. Questo scarnificato giovanotto indossava un cappello ridicolo. Avveniva sulla piattaforma della linea S in un'ora di traffico.

Schematicamente:

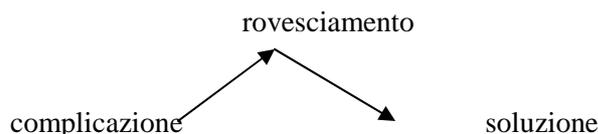
Fabula			
L'uomo è sulla linea S.	Litigio con il vicino	Trova un posto a sedere	Incontra un amico in stazione
Prima versione – Annotazioni			
L'uomo è sulla linea S.	Litigio con il vicino	Trova un posto a sedere	Incontra un amico in stazione
Seconda versione – Retrogrado			
Incontra un amico in stazione	Trova un posto a sedere	Litigio con il vicino	L'uomo è sulla linea S.

### 1.2 Le fasi dell'intreccio

Già Aristotele sosteneva che

in ogni tragedia c'è una parte che è il nodo (*désis*) e una parte che lo scioglimento<sup>18</sup> (*lysis*); il nodo è costituito dagli eventi che sono fuori della tragedia e spesso da alcuni che sono dentro, il resto è lo scioglimento. Voglio dire che il nodo è quella sezione che va dall'inizio dei fatti fino a quella parte che è l'ultima rispetto al punto in cui la vicenda muta dalla sfortuna (*eutychián*) alla fortuna (*atychián*), mentre lo scioglimento va dal principio di questo mutamento alla fine<sup>19</sup>.

Sulla base di queste osservazioni, è stato elaborato uno schema ternario composto di **a.** complicazione (*désis*, «nodo»); **b.** rovesciamento (o *climax*); **c.** soluzione (*lysis*, «scioglimento»). Lo si potrebbe raffigurare in questo modo:



Più recentemente è stato proposto un modello quinario che completa quello ternario:

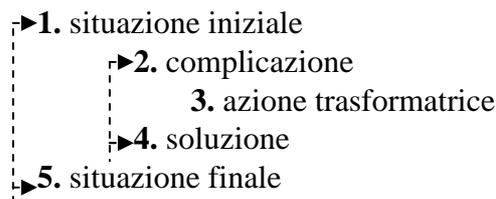
1. *Situazione iniziale* (o esposizione): fornisce al lettore le informazioni indispensabili alla comprensione di quanto narrato e relative alla situazione che precede l'inizio dell'azione (spazio e tempo in cui si svolge la vicenda, informazioni sui personaggi, ecc).
2. *Complicazione* (o annodamento, *inciting moment*): la e le situazioni che mettono in moto l'azione e innescano la tensione drammatica.

<sup>18</sup> «Nodo» si può rendere anche con «complicazione», «scioglimento» con «soluzione».

<sup>19</sup> *Poetica* 18,1455b 24-29 (Aristotele 1981, p. 116).

3. *Azione trasformatrice*: è il punto di svolta (*turning point*) del racconto, cioè l'azione (puntuale o progressiva) che fa passare dalla situazione iniziale (spesso negativa) alla situazione finale (spesso positiva).
4. *Soluzione* (o scioglimento, *dénouement*): è il contrario della complicazione, cioè il momento in cui cessa la tensione drammatica per effetto della trasformazione della situazione iniziale.
5. *Situazione finale*: è il ribaltamento o il ristabilimento della situazione iniziale<sup>20</sup>.

Il rapporto che si instaura tra queste cinque fasi può essere così schematizzato:



### 1.3 Tipologie di intrecci

Vi sono diverse tipologie di intrecci, così riassumibili:

- *intreccio di risoluzione*: in esso l'azione trasformatrice conduce alla risoluzione di una crisi di natura concreta (una guarigione, un incontro auspicato, ecc.);
- *intreccio di rivelazione*: consiste in processo di rivelazione nei confronti del o dei personaggi, cioè in un aumento di conoscenza, con passaggio dal non sapere al sapere;
- *intreccio unificato*: è situato a livello di macro-racconto: i singoli episodi sono strettamente legati l'uno all'altro;
- *intreccio episodico*: è situato a livello di micro-racconto: i singoli episodi, pur all'interno di un ciclo narrativo, presentano legami deboli l'uno con l'altro.

### 1.4 Le sequenze

I motivi o gli elementi tematici vengono definiti *sequenze*, termine preso a prestito dal linguaggio cinematografico, con cui si indicano tecnicamente le scene che compongono un film. Gli elementi che determinano il passaggio da una sequenza all'altra sono generalmente: un cambiamento di luogo e/o di tempo; la comparsa o scomparsa dalla scena di un nuovo personaggio; lo svolgersi di un'azione diversa; un commento da parte del narratore; il passaggio da parti descrittive a narrative o dialogate.

Le sequenze si distinguono tra loro per il contenuto e la funzione che svolgono. In ordine al contenuto, si distinguono in sequenze *narrative* (contengono il racconto delle azioni e degli eventi), sequenze *descrittive*

<sup>20</sup> Per l'approccio semiotico all'intreccio, sviluppato da A. J. Greimas, rimando a Marguerat-Bourquin 2001, pp. 56-58

(contengono la descrizione di personaggi, luoghi, situazioni), sequenze *dialogiche* (contengono i dialoghi dei personaggi), sequenze *riflessive* (contengono i pensieri e le riflessioni del narratore o dei personaggi), sequenze *espositive* (contengono informazioni che facilitano la comprensione della vicenda e/o dei personaggi). In ordine alla funzione, ci possono essere sequenze *dinamiche* (l'azione procede) e sequenze *statiche* (l'azione non procede).

L'analisi delle sequenze non ha lo scopo di sezionare il racconto, ma di cogliere il movimento unitario della narrazione nel suo insieme e quindi far risaltare l'abilità narrativa.

## CAPITOLO III

### Il punto di vista

Quando si narra una storia, è inevitabile operare delle scelte: ci si sofferma su alcuni aspetti della vicenda e se ne trascurano altri; si descrivono in modo approfondito alcuni personaggi e ci si limita a tratteggiarne altri; ci si dilunga su dettagli e si sorvola su aspetti apparentemente importanti.

In un testo narrativo, queste scelte spettano all'insindacabile giudizio del narratore, il quale è il testimone autorizzato di ciò che narra; come tutti i testimoni, però, egli adotta un determinato punto di vista. Di conseguenza, in forza del patto narrativo, il lettore sa che quanto legge è sempre presentato secondo la prospettiva del narratore, cioè il suo punto di vista, che può essere:

- *esterno*, quando gli eventi sono descritti come se fossero visti "dall'alto", cioè non filtrati dalle conoscenze e/o dalle sensibilità di alcun personaggio;
- *interno*, quando gli eventi sono descritti come se il narratore guardasse le cose con gli occhi di uno o più personaggi e/o filtrasse i fatti attraverso la sensibilità di uno o più personaggi.

Se quindi è sempre il narratore a "percepire" gli eventi, egli può però decidere di presentarli attraverso lo "sguardo" di qualcun altro.

#### 1. Voce narrativa e punto di vista

Prima di entrare nel merito della questione, bisogna distinguere tra *voce narrativa* e *punto di vista*. Secondo Chatman,

il punto di vista è il luogo fisico o l'orientamento ideologico o la situazione pratica-esistenziale rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrativi. La voce, al contrario, si riferisce al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali eventi ed esistenti vengono comunicati al pubblico. Punto di vista *non* significa espressione, significa solo la prospettiva secondo cui è resa l'espressione. *Prospettiva ed espressione non necessariamente sono collocate nella medesima persona*<sup>21</sup>.

Facciamo un esempio. Nei due enunciati «Luigi passeggiava nel bosco» e «Marco vide che Luigi passeggiava nel bosco» la voce narrativa non cambia (può essere quella di un narratore esterno), ma il punto di vista sì: nel primo, il punto di vista è quello del narratore, mentre nel secondo è quello di Marco. Anche nei due enunciati «Luigi era persona di grande sensibilità» e «Marco era convinto che Luigi fosse una persona di grande sensibilità», la voce narrativa non cambia,

---

<sup>21</sup> Chatman 2010, p. 161 (corsivo dell'Autore).

ma nel primo la voce e il punto di vista (il giudizio su Luigi) coincidono (sono del narratore), mentre nel secondo la voce è del narratore e il punto di vista è di Marco (punto di vista che può essere diverso da quello del narratore, il quale può anche smentirlo, dicendo «Marco era convinto che Luigi fosse una persona di grande sensibilità, ma si sbagliava di grosso»).

La voce narrativa, quindi, appartiene a colui che parla, mentre il punto di vista a colui che percepisce e giudica; ne consegue che tra questi due aspetti non vi è necessariamente coincidenza e che il punto di vista cambia più frequentemente di quanto cambi la voce narrativa: nell'enunciato «Marco era convinto che Luigi fosse una persona di grande sensibilità, mentre Giorgio lo riteneva un incapace, ma si sbagliavano di grosso perché Luigi aveva un carattere inafferrabile» la voce narrativa non cambia (narratore esterno), mentre il punto di vista è triplice (Marco / Giorgio / narratore).

## 2. Terminologia e classificazioni

Non v'è nel campo della narratologia aspetto come il punto di vista (definito anche «prospettiva», «visione sguardo», «focus della narrazione», «focalizzazione», «angolo percettivo») che abbia spinto i vari autori a proporre diverse opzioni classificatorie e terminologiche<sup>22</sup>. In questa sede, ci limiteremo a riassumere le varie posizioni.

**Gérard Genette** parla di *punto di vista esterno* (un personaggio secondario racconta la storia del protagonista), di *punto di vista interno* (il protagonista racconta la sua stessa storia), e di *focalizzazione* per indicare l'adozione di un determinato punto di vista (la domanda non è: Chi è il narratore?, ma: Qual è il personaggio il cui punto di vista orienta la narrazione?), distinguendo tra:

- a. **focalizzazione interna**: il narratore dice ciò che vede, pensa, prova un personaggio, e giudica in base al suo punto di vista morale e ideologico. Il suo grado di conoscenza coincide con quello dei personaggi (N = P): il narratore dischiude al lettore l'interiorità di un personaggio. La focalizzazione interna può essere:
  - *fissa*, quando il narratore adotta il punto di vista di un solo personaggio che rimane costante per tutto il racconto;
  - *variabile*, quando il narratore adotta il punto di vista di diversi personaggi;
  - *multipla*, quando vengono adottati punti di vista diversi per narrare lo stesso fatto (lo stesso fatto narrato da più personaggi).
- b. **focalizzazione esterna**: il narratore si limita ad osservare imparzialmente i fatti, a registrarli, senza esprimere giudizi morali o ideologici; i personaggi e i

---

<sup>22</sup> Cfr. Genette 1976, pp. 233–258; Genette 1987, pp. 54–66; Scholes–Kellogg 1986, pp. 305–359; Grosser 1985, pp. 81–111; Marchese 1987, pp. 92–97; 153–154; 160–164; Marchese 1990, pp. 253–254; Sternberg 1985, pp. 129–152; Ska 1990, pp. 65–94; Resseguie 2008, pp. 158–186. Per una esposizione delle varie teorie del punto di vista, cfr. Meneghelli 2008.

- fatti sono visti dal di fuori. Il suo grado di conoscenza è inferiore a quello dei personaggi ( $N < P$ ): il narratore racconta ciò che il lettore potrebbe già sapere.
- c. **focalizzazione zero**: il narratore è onnisciente e ubiquo; è in grado di anticipare o posticipare fatti (prolessi e analessi); è in grado di adottare il punto di vista proprio o interno a più personaggi; è in grado di indagare e svelare anche i pensieri più riposti dei personaggi. Di conseguenza, il suo grado di conoscenza è superiore a quello dei personaggi ( $N > P$ ).

Un narratore intradiegetico (omodiegetico o autodiegetico, cioè interno alla narrazione) può adottare solo la focalizzazione interna, mentre un narratore extradiegetico (esterno alla narrazione) può adottare sia la focalizzazione esterno sia quella interna. Il narratore extradiegetico può portare all'attenzione del lettore il punto di vista di uno o più personaggi agendo in due modi: o riportando il punto di vista di altri (es.: «Le case, viste attraverso il finestrino dell'aereo, apparivano a Marie come microscopici puntini colorati messi lì a macchiare il verde uniforme della campagna») oppure assumendo il punto di vista di altri (es.: «Le case lì sotto erano microscopici puntini colorati messi lì a macchiare il verde uniforme della campagna»).

Il tutto può essere così riassunto<sup>23</sup>:

1. Narratore esterno alla storia	<p>a. non adotta mai il punto di vista dei personaggi, ne sa meno dei personaggi (<i>focalizzazione esterna</i>);</p> <p>b. adotta il punto di vista di un personaggio (<i>focalizzazione interna</i>);</p> <p>c. adotta il punto di vista di più personaggi senza plausibili motivazioni, vede e conosce cose che nessuno dei personaggi potrebbe conoscere (<i>focalizzazione zero</i>; ovvero focalizzazioni interne, variabili o multiple → narratore onnisciente).</p>
2. Narratore interno alla storia	<p>a. Adotta, di necessità, il proprio punto di vista (= <i>focalizzazione interna</i> rispetto alla sua persona) ... ... e non adotta il punto di vista di nessuno degli altri personaggi, che vede e descrive dall'esterno (= <i>focalizzazione esterna</i> rispetto agli altri personaggi della storia);</p> <p>b. adotta, di necessità, il proprio punto di vista (= <i>focalizzazione interna</i> rispetto alla sua persona) ... ... ma adotta anche il punto di vista di altri personaggi senza addurne plausibili motivazioni (= <i>focalizzazione interna</i> variabile o multipla; <i>focalizzazione zero</i> rispetto agli altri personaggi della storia) → narratore onnisciente</p>

Dal canto suo, **Jean Pouillon**<sup>24</sup> stabilisce una tripla focalizzazione:

<sup>23</sup> Riprendo lo schema da Grosser 1985, p. 98.

1. la «visione alle spalle», tipica della narrativa fino al sec. XIX, presuppone un narratore onnisciente;
2. la «visione con», in cui il narratore si pone allo stesso livello di conoscenza dei personaggi; può essere usata indifferentemente la prima o la terza persona;
3. la «visione dal di fuori», tipica della narrazione naturalista e verista, in cui il narratore si limita a raccontare quello che vede.

**Meir Sternberg** distingue invece il punto di vista del narratore, del personaggio, del lettore.

**Boris Uspensky**<sup>25</sup> individua quattro livelli del punto di vista:

1. punto di vista *fraseologico*: la scelta di termini o locuzioni usati dal narratore e dai personaggi consente di cogliere il punto di vista degli uni e degli altri;
2. punto di vista *spaziale e temporale*: il primo indica la “posizione” del narratore all’interno della narrazione, mentre il secondo indica il rapporto tra tempo del racconto e tempo della storia<sup>26</sup>;
3. punto di vista *psicologico*: esprime lo stato d’animo, i pensieri e i comportamenti dei vari personaggi di una storia;
4. punto di vista *ideologico*: si occupa dei valori etico-morali e visione del mondo del narratore, visione che spesso si deduce dall’analisi degli altri punti di vista.

I primi due rappresentano un punto di vista oggettivo, indicano cioè la posizione del narratore rispetto alla narrazione (interno, esterno, onnisciente); gli altri due rappresentano un punto di vista soggettivo, indicano cioè l’orizzonte ideologico del narratore.

---

<sup>24</sup> J. Poullion, *Temps et Roman*, Gallimard, Paris 1946.

<sup>25</sup> Cfr. Resseguie 2008, pp. 160-163.

<sup>26</sup> Cfr. più avanti il cap. IV.

## CAPITOLO IV

### Il tempo

Essendo la narrativa la «rappresentazione di avvenimenti e situazioni reali o immaginari in una sequenza temporale»<sup>1</sup>, è evidente che lo studio del tempo occupa un ruolo fondamentale. Da questo punto di vista, indipendentemente da come la successione cronologica venga trattata in un racconto, non vi è niente di più diacronico di un racconto. Esso infatti è doppiamente temporale, in quanto contiene il *tempo della storia* o *erzählte Zeit* o tempo narrato (che corrisponde alla *fabula*) e il *tempo del racconto* o *Erzählzeit* o tempo narrante (che corrisponde all'intreccio). Il primo indica la durata cronologica degli eventi, il secondo indica il tempo necessario all'atto di raccontare.

#### 1. Il tempo e i tempi

Lo studio più compiuto sul tempo è sicuramente quello di G. Genette che dedica alla questione più di cento pagine del suo *Figure III*<sup>2</sup>, saggio che, come si sa, si occupa della *Recherche* proustiana. La categoria di *tempo* riguarda tutte le relazioni temporali tra l'*histoire* (o *diegesi*) e il *récit* (il discorso narrativo): per esempio, quando un segmento precedente della storia viene narrato successivamente, oppure quando molti anni dell'esistenza del protagonista vengono riassunti in poche parole.

Genette indaga il rapporto tra tempo della storia (TS) e tempo del racconto (TR) introducendo una triplice distinzione tra:

- l'*ordine* temporale della successione dei fatti nella storia (diegesi) e l'ordine temporale della loro disposizione nel racconto;
- la *durata* variabile dei segmenti diegetici e la pseudo-durata della loro relazione nel racconto (cioè la lunghezza del testo);
- la *frequenza*, cioè le relazioni tra le capacità di ripetizione della storia e quelle del racconto.

##### 1.1 Ordine

Indagare l'ordine temporale di un racconto significa «confrontare l'ordine di disposizione degli eventi o segmenti temporali nel discorso narrativo con quello

---

<sup>1</sup> Prince 1984, p. 6.

<sup>2</sup> Genette 1976, pp. 81-207; Genette 1987, pp. 15-24; cfr. anche Ska 1990, pp. 7-15.

di successione di quegli stessi eventi o segmenti temporali nella storia, dal momento in cui esso è implicitamente indicato dal racconto, o che lo si può inferire da tale o tale indizio indiretto»<sup>3</sup>. Tranne che nei romanzi di A. Robbe-Grillet e, più in generale, nel «nouveau roman», negli altri testi la discrepanza temporale (definita da Genette *anacronia*) tra l'ordine della storia e l'ordine del racconto è una componente essenziale e assume carattere strutturale.

Esistono due tipi di anacronia:

- la *prolessi*, per cui il racconto anticipa un fatto che nella storia avviene dopo (è una sorta di “impazienza” narrativa da parte del narratore);
- l'*analessi*, per cui il racconto posticipa un fatto che nella storia è avvenuto prima (è un modo per riparare ad una “dimenticanza” narrativa).

L'anacronia (prolessi e analessi) può essere *esterna* quando supera i confini del racconto, *interna* quando rimane nei confini del racconto, *mista* quando riporta eventi che si intrecciano parzialmente con uno dei due confini del racconto (inizio o fine). Può inoltre essere *eterodiegetica* quando si basa su un'alinea narrativa diversa dal racconto primo oppure *omodiegetica* quando completa una lacuna anteriore del racconto o se colma anticipatamente una lacuna posteriore del racconto.

«Un'anacronia, nel passato o nell'avvenire, può andare più o meno lontano dal “momento presente”, cioè dal momento della storia in cui il racconto si è interrotto per farle posto: chiameremo *portata* dell'anacronia questa distanza temporale. A sua volta, essa può coprire una durata di storia più o meno lunga: è ciò che chiameremo la sua *ampiezza*»<sup>4</sup>.

## 1.2 Durata

La durata è la velocità di un racconto, vale a dire «il rapporto tra una misura temporale e una misura spaziale (tanti metri al secondo, tanti secondi al metro)», «verrà definita mediante il rapporto fra una durata (quella della storia) misurata in secondi, minuti, ore, giorni, mesi e anni, e una lunghezza (quella del testo), misurata in righe e in pagine»<sup>5</sup>. Un racconto che abbia un rapporto tra durata della storia e lunghezza del racconto sempre costante, cioè una velocità uguale, si definisce isocrono, ma, come precisa Genette, «un racconto del genere non esiste, e può esistere solo come esperimento di laboratorio».

Ne consegue che un racconto presenterà sempre delle variazioni di velocità (*anisocronie*); un racconto, infatti, «può fare a meno di anacronie, non può fare a

---

<sup>3</sup> Genette 1976, p. 83.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 136.

meno di *anisocronie*, o, se preferiamo (come è probabile) fare a meno di *effetti di ritmo*»<sup>6</sup>.

I vari rapporti tra tempo del racconto (TR) e tempo della storia (TS) possono dare vita a diverse situazioni, la cui alternanza in un testo narrativo genera gli effetti di ritmo, che possono consistere in un *rallentamento* (pausa e sommario), in un *equilibrio* (scena) o in una *accelerazione* (sommario e ellissi):

		TR	TS	Esempi
<b>Rallentamento</b>	Pausa	Fermo (l'azione non procede)	Scorre (il narratore parla molto)	Descrizioni o commenti del narratore.
	Analisi	Scorre più velocemente	Scorre più lentamente	Tante pagine per un evento di breve durata.
<b>Equilibrio</b>	Scena	Stessa durata	Stessa durata	Dialoghi in discorso diretto libero.
<b>Accelerazione</b>	Sommario	Scorre più lentamente	Scorre più velocemente	Poche pagine per un evento di lunga durata.
	Ellissi	Scorre (l'azione procede)	Fermo (il narratore parla poco)	« <i>Molti anni dopo...</i> »; tempo non registrato

Ecco un esempio:

<i>Sommario</i>	C'era una volta un re e una regina che erano tanto dispiaciuti di non avere figli, ma tanto dispiaciuti da non potersi dire quanto. Tutti gli anni andavano nei più diversi luoghi del mondo a fare la cura delle acque: voti, pellegrinaggi, ricorsero a tutto, ma nulla giovava. Alla fine però la regina si mise ad aspettare e mise la mondo una bambina.
-----------------	---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 137.

<i>Ellissi</i>	Trascorsi quindi o sedici anni, accadde che la principessina, correndo un giorno per tutte le camere del castello, arrivò fino in cima ad una torretta, in una piccola soffitta, dove una brava vecchina se ne stava a filare la sua conocchia.
<i>Scena</i>	«Che state facendo, nonnina?», chiese la principessa. «Sto filando, bella fanciulla», le rispose la vecchia che non la conosceva. «Oh, com'è carino!» continuò la principessa «come si fa? Datemi un po': voglio vedere se lo so fare anch'io come voi». Non aveva finito di prendere il fuso che si punse la mano e cadde svenuta.
<i>Pausa</i>	La si sarebbe presa per un angelo tanto era bella; lo svenimento non aveva fatto impallidire i bei colori del suo incarnato, aveva le guance ancora rosse e le labbra come il corallo; soltanto, aveva gli occhi chiusi, ma si sentiva respirare dolcemente e questo indicava che non era morta.

### 1.3 Frequenza

La frequenza si occupa dei rapporti tra un evento (che non solo si produce, ma anche si riproduce) e il numero di volte in cui viene narrato. Ci possono essere:

- racconti *singolativi* che narrano una volta ciò è accaduto una volta (1R/1S);  
es.: «Ieri mi sono coricato presto»;
- racconti *anaforici* che narrano *n* volte quello che è accaduto *n* volte (nR/nS);  
es.: «Lunedì mi sono coricato presto, martedì mi sono coricato presto, ecc.»;
- racconti *ripetitivi* che narrano *n* volte quello che è accaduto una volta (nR/1S);  
es.: «Ieri mi sono coricato presto, ieri mi sono coricato presto, ecc.»;
- racconti *iterativi* che narrano una volta quello che è accaduto *n* volte (1R/nS);  
es.: «A lungo mi sono coricato presto».

---

<sup>7</sup> Ivi, pp.163-165.

## CAPITOLO V

### **Lo spazio**

Tempo e spazio costituiscono le due coordinate fondamentali di un racconto: non esiste fatto che non si svolga nel tempo (narrato e narrante) e nello spazio (reale o simbolico che sia). Il tempo avanza nelle parti narrative, mentre lo spazio si dà a vedere nelle parti descrittive: la *narrazione* esprime nel tempo la successione del tempo, mentre la *descrizione* esprime nel tempo la successione dello spazio. Come sottolinea S. Chatman, «lo spazio della storia contiene gli esistenti, così come il tempo della storia contiene gli eventi»<sup>8</sup>. Il termine «eventi» indica i fatti e le azioni narrate, mentre il termine «esistenti» indica i personaggi (di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo) e lo spazio.

Che sia descritto dettagliatamente o per sommi capi, che sia presentato in modo realistico o simbolico, lo spazio assume un vero e proprio ruolo narrativo e può svolgere diverse funzioni:

- ambienta le vicende in senso geografico, storico o sociale;
- crea atmosfera;
- presenta un personaggio;
- esprime o fa da sfondo agli stati d'animo di un personaggio;
- allude simbolicamente ad un tema.

---

<sup>8</sup> Chatman 2010, p. 99.

## CAPITOLO VI

### I personaggi

L'intreccio di una vicenda, la cornice spaziale, la successione temporale avrebbero poco senso se non fossero funzionali al personaggio (animato o non animato che sia): il rapporto tra i primi e il secondo è, per riprendere l'efficace immagine di D. Marguerat e Y. Bourquin, lo stesso che sussiste tra l'intelaiatura di un ombrello e la tela<sup>1</sup>. Detto in altri termini, e con le parole di S. Chatman, «le storie esistono soltanto dove si presentano sia avvenimenti che esistenti [= personaggi] e non vi possono essere avvenimenti senza esistenti. E per quanto sia vero che un testo può avere esistenti senza avvenimenti (per esempio un saggio descrittivo, un ritratto) a nessuno verrebbe in mente di chiamare ciò racconto»<sup>2</sup>.

Lo strutturalismo formalista e la semiotica del racconto hanno individuato nel personaggio un «ruolo» o «sfera d'azione», sacrificando così la sua componente psicologica, mentre per l'analisi narrativa il personaggio è essenzialmente un supporto delle funzioni narrative, perché, come dice C. Bremond, «se gli eventi non sono prodotti da agenti né subiti da pazienti antropomorfi, non può darsi racconto, poiché è solo in rapporto ad un progetto umano che gli eventi prendono senso e si organizzano in una serie temporale strutturata»<sup>3</sup>.

Nei paragrafi che seguono illustreremo i vari apporti degli studiosi e i relativi modelli di personaggio che sono stati elaborati, senza dimenticarci che «il romanzo è il grande virtuoso dell'eccezione: si svincola sempre dalle regole che gli si tendono attorno come trappole. E il personaggio romanzesco è l'Houdini dell'eccezione»<sup>4</sup>.

#### 1. Il ruolo del personaggio

Come è noto, il grande formalista russo Wladimir Propp (1895-1970), nel suo *Morfologia della fiaba* (1928), ha sistematizzato le azioni dei personaggi in rapporto alle vicende narrate, giungendo alla conclusione che, al di là della loro condizione sociale e dei loro sentimenti, essi rivestono dei ruoli fissi:

- *eroe-protagonista*: è il personaggio che fa muovere la storia e che è dotato di qualità positive;

---

<sup>1</sup> Marguerat-Bourquin 2001, p. 65.

<sup>2</sup> Chatman 2010, p. 117.

<sup>3</sup> C. Bremond, *La logica dei possibili narrativi* (1969), citato da Marchese 1987, p. 186.

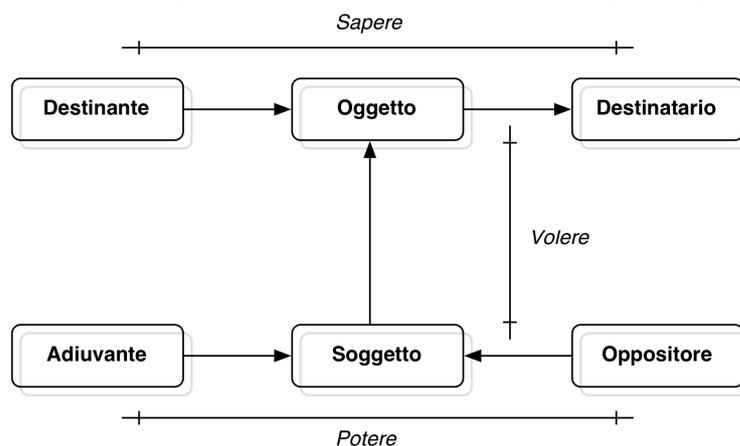
<sup>4</sup> Wood 2010, p. 72.

- *aiutante*: chi aiuta l'eroe a portare a termine la missione, spesso dopo averlo messo alla prova;
- *mandante*: chi affida all'eroe un compito;
- *donatore*: chi guida l'eroe, dandogli un dono magico;
- *antagonista*: è il personaggio, sempre negativo, che si oppone all'eroe creandogli difficoltà nell'esecuzione del suo compito;
- *persona ricercata*: premio amoroso finale per l'eroe.

Riprendendo la sistematizzazione di Propp, il semiologo franco-russo Algirdas Julien Greimas (1917-1992), elabora il cosiddetto *modello attanziale*, che visualizza i sei ruoli (attanti) fondamentali (a coppie di due) svolti dai personaggi in un racconto. Va precisato che Greimas utilizza il termine «attante» e non quello di «personaggio» perché gli interessa sottolineare la funzione e non la dimensione psicologica del personaggio. I sei attanti sono:

- il *soggetto* desidera un *oggetto* (cosa o persona o ideale);
- l'*adiuvante* e l'*oppositore* sono coloro che, con le loro azioni concrete, rispettivamente aiuteranno o ostacoleranno l'oggetto nel suo cammino verso l'oggetto;
- il *destinatore* è colui che, potendo esercitare un certo ascendente sull'oggetto, farà in modo di indirizzare l'oggetto verso il *destinatario*, il quale può essere il soggetto, l'oppositore o un altro personaggio.

La dinamica soggetto-oggetto sarà caratterizzata dal volere: per giungere all'oggetto, egli si muoverà lungo l'*asse del desiderio*; il rapporto tra adiuvante e oppositore si muoverà lungo l'*asse del potere*, mentre quello tra il destinatario e il destinatario lungo l'*asse della comunicazione* (o *partecipazione*).



Un personaggio può quindi svolgere nella vicenda un ruolo di primo piano, essere quindi un *personaggio protagonista*, oppure rappresentare una parte marginale di contorno, come *personaggio secondario*. Spesso al protagonista

viene affiancato un altro personaggio che ha un ruolo pari al suo. I due personaggi principali possono essere legati tra loro da rapporti di solidarietà o di antagonismo e questo permette di sviluppare un intreccio narrativo interessante.

All'estremo opposto del protagonista vi sono le *comparses*, cioè quei personaggi che stanno sullo sfondo del racconto con un ruolo passivo, e i cosiddetti *personaggi cordicella* (*string character*) che ricoprono un ruolo minore nello sviluppo della trama.

## 2. La caratterizzazione del personaggio

Un personaggio è caratterizzato dall'*essere*, cioè l'insieme delle sue qualità, dal *fare*, l'insieme delle sue azioni, dal *vedere*, la prospettiva da cui osserva la realtà, dal *parlare*, gli atti linguistici di cui è soggetto (emittente) o oggetto (destinatario).

Di un personaggio, quindi, il narratore potrà evidenziare:

- i *tratti fisici e anagrafici*: età, aspetto fisico, modo di vestirsi, nome, nazionalità, luogo di origine;
- i *tratti socio-economici*: status sociale, livello culturale, posizione economica, modo di vivere;
- i *tratti ideologici*: concezione del mondo, visione politica, valori esistenziali;
- i *tratti psicologici*: carattere, comportamenti, qualità umane.

Per quanto concerne in particolare i tratti psicologici, il personaggio può essere ricondotto a diverse tipologie:

- *personaggi a tutto tondo* («round characters»)<sup>5</sup> o multidimensionali: sono personaggi (di solito i protagonisti) le cui caratteristiche non possono essere compendiate in un'unica espressione; il loro carattere si presenta come sfaccettato e imprevedibile (in positivo e in negativo), tanto che un personaggio è a tutto tonfo di solito stupisce il lettore;
- *personaggi piatti* («flat characters») o unidimensionali: sono personaggi (di solito i personaggi minori) i cui comportamenti sono prevedibili e le cui caratteristiche possono essere compendiate in un'unica espressione; sono inoltre privi di spessore psicologico
- *personaggi cinetici* (o in evoluzione): sono personaggi che, nel corso della vicenda, subiscono un radicale mutamento (in positivo o in negativo). Tale mutamento porta a rilevanti trasformazioni comportamentali.
- *personaggi statici*: sono personaggi che, nel corso della vicenda, non subiscono mutamenti e le cui caratteristiche rimangono immutate. La staticità

---

<sup>5</sup> I termini *round* e *flat character* sono stati resi popolari da Forster 1991. J. Wood preferisce invece parlare di «personaggi trasparenti (relativamente semplici)» e di «personaggi opachi (relativamente misteriosi)» (Wood 2010, p. 161, nota 12).

non ha a che fare con i tratti psicologici (un personaggio statico può avere degli sbalzi d'umore o di comportamento), ma con i mutamenti profondi.

### 3. La costruzione del personaggio

Il personaggio è una creatura del narratore: è lui a decidere i suoi tratti, è lui a decidere quali strategie adottare per farlo essere ed agire. Studiare la modalità con cui il narratore costruisce il personaggio è di estrema importanza per l'analisi narrativa.

#### 3.1. Showing vs telling

Che un personaggio venga presentato dal narratore, da un altro personaggio o che si autopresenti<sup>6</sup>, resta il fatto che è sempre il narratore a costruire il personaggio e lo fa attraverso due tecniche specifiche:

- con lo *showing*<sup>7</sup> (modo drammatico o presentazione indiretta) il narratore si limita a far agire e parlare i personaggi: presenta il personaggio dicendo ciò che fa o ciò che dice. Ne consegue che il ruolo dell'inferenza del lettore è maggiore;
- con il *telling* (modo narrativo o presentazione diretta), il narratore interviene direttamente a formulare un giudizio (positivo o negativo) sul personaggio: presenta il personaggio dicendo ciò che è, riducendo o annullando del tutto l'inferenza del lettore.

In estrema sintesi: con lo *showing* il narratore descrive senza dire, con il *telling* il narratore dice senza descrivere. Per esempio, se il narratore dice: «Luigi, che era molto sensibile, non sopportò la visione dell'animale ferito» dice (che Luigi è sensibile) e quindi fa ricorso al *telling*; se invece dice: «alla vista dell'animale ferito, Luigi chiuse gli occhi e si mise una mano sulla fronte», descrive senza dire (che Luigi è sensibile) e quindi fa ricorso allo *showing*.

La differenza tra *showing* e *telling* è strettamente legata alla distinzione, introdotta già da Platone (*Repubblica* 392c-394b), tra *mimesi* (racconto puro: il narratore si nasconde) e *diegesi* (racconto mediato: il narratore parla in nome proprio). Nella *mimesi* (*showing*) vi è un massimo d'informazione e un minimo d'informatore, visto che il narratore si nasconde, mentre nella *diegesi* (*telling*)

---

<sup>6</sup> Cfr. su questo Marchese 1987, pp. 207-212.

<sup>7</sup> La distinzione tra *telling* e *showing* risale a J. W. Beach: «Autori come Thackeray, Balzac o H. G. Wells... sono sempre occupati a dire (*telling*) al lettore cosa è accaduto piuttosto che mostrargli (*showing*) la scena, a dire (*telling*) al lettore cosa deve pensare dei personaggi piuttosto che lasciare al lettore il compito di giudicare da solo o lasciare che siano i personaggi stessi a dirsi gli uni rispetto agli altri. Preferisco fare una distinzione tra i romanzieri che "dicono" (*tell*) e quelli che [come Henry James] "mostrano" (*show*)» (citato in Booth 1996, p. 2). Cfr. anche P. Lubbock, *The Craft of Fiction* [1921], Jonathan Cape, London 1966.

avviene il contrario<sup>8</sup>. Pertanto, più il narratore è presente nel racconto (diegesi), più ci si trova in presenza del modo narrativo (*telling*); meno il narratore è presente (mimesi), più ci si trova in presenza del modo drammatico (*showing*).

### 3.2. Dare la parola al personaggio

Oltre ad agire, i personaggi parlano e pensano; per far conoscere al lettore le loro parole e i loro pensieri, il narratore può far ricorso:

- alla *citazione*, con la quale si assiste all'eclissi (convenzionale) della mediazione del narratore che fa parlare immediatamente (cioè senza mediazione narrativa) i personaggi;
- al *resoconto*, con il quale le parole e i pensieri dei personaggi vengono mediati dal narratore.

Entrambe queste modalità possono essere legate (*tagged*) o libere (*free*)<sup>9</sup>: mentre le prime sono introdotte da un sintagma di legamento («disse», «penso», ecc.), le seconde ne sono prive.

#### 3.2.1 La citazione

La citazione può essere di parole (discorso diretto, legato o libero) o di pensieri (pensiero diretto, legato o libero), e, secondo convenzione, il contenuto della parola o del pensiero viene introdotto dalle virgolette.

La citazione di parole si concretizza in tre forme:

- *dialogo*: due o più personaggi parlano tra loro in successione;
- *monologo*: un personaggio parla a un interlocutore presente ma silenzioso.
- *soliloquio*: un personaggio parla tra sé e sé oppure a interlocutori immaginari, in assenza di interlocutori reali; a voce alta, bassa o anche in silenzio.

Il soliloquio è assai vicino alla citazione di pensieri, la quale presenta due forme<sup>10</sup>:

- *monologo interiore*: è una forma di pensiero diretto libero esteso in cui un personaggio pensa in assenza di qualsiasi interlocutore

*flusso di coscienza*: è una sorta di esasperazione del monologo interiore dal momento che l'ordinamento dei pensieri è casuale (libere associazioni) e che la sintassi viene stravolta (si va oltre la sintassi, dice Chatman<sup>11</sup>).

Eccone il riassunto in questo schema<sup>12</sup>:

<sup>8</sup> Cfr. in proposito Genette 1976, p. 213.

<sup>9</sup> I termini sono di Chatman 2010, p. 191 e 214.

<sup>10</sup> Per ciò che segue, cfr. *Ivi*, pp. 193-208.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 202.

<sup>12</sup> Ripreso con alcune modifiche da Grosser 1985, p. 126.

CITAZIONE	parole	discorso diretto legato	dialogo monologo soliloquio	<i>Giorgio si mosse e disse: «Arrivo!»</i>
		discorso diretto libero		<i>Giorgio si mosse e disse: Arrivo!</i>
				<i>Giorgio si mosse. «Arrivo!»</i>
		<i>Giorgio si mosse. Arrivo!</i>		
	pensieri	pensiero diretto legato	monologo interiore flusso di coscienza	<i>Giorgio la guardò e pensò: «Ma faccia pure!»</i>
				<i>Giorgio la guardò e pensò: Ma faccia pure!</i>
		pensiero diretto libero		<i>Giorgio la guardò. «Ma faccia pure!»</i>
				<i>Giorgio la guardò. Ma faccia pure!</i>

### 3.2.2 Il resoconto

Mentre nella citazione il narratore utilizza il presente del personaggio («Giorgio disse: “Non *me* ne *importa* niente”»), nel resoconto, sovrapponendo la sua voce a quella del personaggio, utilizza il tempo della narrazione e i deittici in terza persona (Giorgio disse che non *gliene importava* niente»). Anche il resoconto (di parole o di pensieri) può essere legato o libero; avremo quindi:

il *discorso indiretto legato*, introdotto da espressioni «pensò che», «disse che», ecc.;

il *discorso indiretto libero*, non introdotto da verbi del dire o del pensare e senza delimitazioni mediante virgolette o simili.

Spesso si può trovare anche il *resoconto sintetico* (chiamato anche discorso indiretto narrativizzato), che si distingue dal discorso indiretto in quanto più breve e meno ricco di sfumature, come si può vedere da questo esempio<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 129.

<i>discorso diretto</i>	<i>discorso indiretto</i>	<i>resoconto sintetico</i>
Dissi a mia madre: «È assolutamente necessario, e decidiamolo subito perché me ne rendo conto bene ora, perché non cambierò più e diversamente non potrei vivere, è assolutamente necessario che io sposi Albertine».	Dissi a mia madre che era assolutamente necessario, e che bisognava deciderlo subito perché me ne rendevo conto bene allora, perché non sarei più cambiato e diversamente non avrei potuto vivere, che era assolutamente necessario che io sposassi Albertine.	Informai mia madre della mia decisione di sposare Albertine.

## PICCOLO DIZIONARIO DI NARRATOLOGIA

### AGENTE – AGENCY

La capacità di un personaggio di determinare eventi e impegnarsi in azioni. I personaggi nel loro complesso sono entità dotate di *agency*. L'*agency* è spesso legata alla capacità di agire secondo un fine.

### AGNIZIONE – ANAGNŌRISIS

È il riconoscimento della effettiva identità di un personaggio, presentato sotto altro statuto. Indica anche il passaggio dall'ignoranza alla conoscenza; da questo punto di vista è strettamente legata alla *peripéteia* (→).

### ANACRONIA

È il disaccordo tra l'ordine cronologico dei fatti così come vengono narrati (**intreccio** →) e l'ordine cronologico nel quale i fatti si sono realmente svolti (*fabula* →). Le due forme più usate di anacronia sono l'**analessi** (→) e la **prolessi** (→).

### ANALESSI – FLASHBACK – RETROSPEZIONE

Narrazione, a posteriori, di fatti avvenuti in un periodo di tempo precedente al tempo in cui si svolgono i fatti proposti dalla storia. L'*analessi* può essere *interna* (narrazione di un fatto passato interno al tempo della storia), *esterna* (narrazione di un fatto passato esterno al tempo della storia), *mista* (il fatto ha avuto inizio prima del tempo del racconto e continua durante il racconto).

### ANALISI

Fenomeno di **durata** (→) per effetto del quale il **tempo della storia** (→) scorre più lentamente rispetto al **tempo del racconto** (→). È il momento in cui il narratore registra le riflessioni o le emozioni di un personaggio.

### ANISOCRONIA → durata

### ANNODAMENTO

Momento del racconto in cui inizia il conflitto e la tensione narrativa. Ha il suo esito nello **scioglimento** (→).

### ASSE PARADIGMATICO

Rappresenta il repertorio di termini, affini per significato, ma diversi per significante, tra i quali l'autore opera la selezione delle parole più consone ai fini della formulazione del proprio messaggio.

### ASSE SINTAGMATICO

Disposizione sintattica degli elementi linguistici che danno luogo ad un enunciato.

### ATTANTE – ATTANZIALE, MODELLO

Elaborato da G. Genette, il **modello attanziale** sintetizza in 6 categorie semantiche (**attanti**) i ruoli che i diversi personaggi possono assumere in un racconto: il Soggetto deve superare delle prove per raggiungere l'Oggetto; in tale percorso è aiutato dall'Aiutante e ostacolato dall'Oppositore; il Destinatore pone l'Oggetto, su cui esercita una certa influenza, come termine di desiderio e di comunicazione, mentre il Destinatario è colui che ne beneficia.

#### **AUTODIEGETICA, NARRAZIONE**

Narrazione in cui il narratore in prima persona è il protagonista principale. Un esempio classico di narrazione autodiegetica è l'autobiografia.

#### **AUTORE IMPLICITO**

È l'immagine che il lettore si crea a proposito dell'**autore reale** (→) nel corso della lettura sulla base delle informazioni presenti nel testo; i tratti ideologici, psicologici e morali così desunti possono coincidere o meno con la reale personalità dell'autore. Il suo corrispondente è il **lettore implicito** (→).

#### **AUTORE REALE**

È la persona storica dello scrittore; si tratta dell'emittente che, in un certo contesto storico-sociale, ha scritto il testo. Il suo corrispondente è il **lettore reale** (→).

#### **AZIONE COMPLICANTE**

Analoga all'**esordio** (→), è l'elemento del **reticolo narrativo** (→) che enuncia un sovvertimento dell'equilibrio iniziale.

#### **AZIONE TRASFORMATRICE**

Azione che fa passare dalla situazione iniziale (spesso negativa) alla situazione finale (spesso positiva).

#### **CARATTERE – CARATTERIZZAZIONE**

Insieme delle qualità fisiche e psicologiche che definiscono un **personaggio** (→). La caratterizzazione è l'insieme dei tratti (aspetto fisico, profilo psicologico, livello culturale, appartenenza sociale, ecc.) mediante i quali viene descritto un personaggio. Cfr. **costruzione, del personaggio** (→).

#### **CHIUSURA DEL TESTO – CLOSURE**

Si parla di chiusura quando un racconto finisce in modo tale da soddisfare le attese e le domande che ha suscitato.

#### **CLIMAX – SPANNUNG**

Procedimento narrativo mediante il quale la tensione (o *suspense*) sale fino ad arrivare al culmine.

#### **CLOSE READING – LETTURA RAVVICIANATA – EXPLICATION DE TEXTE**

Analisi particolareggiata delle sfumature, delle ambiguità dei termini (polisemia), delle immagini, delle metafore e delle unità minime di un testo.

### **COMPLICAZIONI**

Tra l'**annodamento** (→), il *climax* (→) e lo **scioglimento** (→), la serie di situazioni che possono accentuare o rallentare la tensione narrativa.

### **CORNICE**

Parte del testo narrativo, per lo più iniziale, che racchiude una narrazione di II grado.

### **COSTRUZIONE, DEL PERSONAGGIO**

Evoluzione, in positivo o in negativo, nel corso della narrazione dei tratti caratteristici di un **personaggio** (→).

### **CRONOTOPO**

La dimensione spaziale e temporale del **discorso narrativo** (→).

### **DANNEGGIAMENTO**

Causa la perdita dell'oggetto del desiderio (**attante** →) agognato dal protagonista.

### **DIEGESI** → *telling*

### **DIEGETICA, NARRAZIONE**

Il narratore mette in rilievo la propria funzione e si attribuisce un'identità individuale e individuabile. Cfr. **mimetica, narrazione** (→)

### **DIGRESSIONE**

Si tratta di un elemento non essenziale per la ricostruzione della *fabula* (→), ma significativo per l'arricchimento espositivo dell'**intreccio** (→).

### **DISCORSO NARRATIVO - DISCOURSE**

In narratologia, è l'insieme dei mezzi con cui si racconta una storia: la **focalizzazione** → (chi percepisce?), la **voce** → (chi parla?), la **durata** → (quanto tempo richiede qualcosa per essere raccontato?), la **frequenza** → (se qualcosa viene detto secondo una modalità singolativa o ripetitiva). Nella narratologia strutturalistica, per **discorso narrativo** si intende il "come" (*how*) della narrazione, rispetto al "cosa" (*what*) (**storia** →).

### **DISCORSO DIRETTO LEGATO**

Il personaggio parla o pensa in prima persona senza la mediazione del narratore; le sue parole o i suoi pensieri sono introdotte da un "sintagma di legamento" (disse, pensò, ecc.).

### **DISCORSO DIRETTO LIBERO**

Il personaggio parla o pensa in prima persona senza la mediazione del narratore; le sue parole o i suoi pensieri non sono introdotte da un “sintagma di legamento” (disse, pensò, ecc.).

#### **DISCORSO INDIRETTO LEGATO**

Il personaggio parla o pensa attraverso la mediazione del narratore; le sue parole o i suoi pensieri sono introdotte da un “sintagma di legamento” (disse, pensò, ecc.).

#### **DISCORSO INDIRETTO LIBERO**

Il personaggio parla o pensa attraverso la mediazione del narratore; le sue parole o i suoi pensieri non sono introdotte da un “sintagma di legamento” (disse, pensò, ecc.).

#### **DISCORSO NARRATIVIZZATO**

Riformulazione o riassunto, ad opera del narratore, anche in modo arbitrario, di discorsi o opinioni di un personaggio.

#### **DURATA – VELOCITÀ**

Rapporto tra il tempo della finzione narrativa e il tempo della realtà. I fenomeni legati alla durata si dividono in fenomeni di rallentamento (**analisi** →, **pausa** →), fenomeni di equilibrio (**scena** →), fenomeni di accelerazione (**ellissi** →, **sommario** →). Si tratta di **anisocronie** (→).

#### **ELLISSI**

Fenomeno di **durata** (→) per effetto del quale il **tempo del racconto** (→) è fermo o molto lento, mentre il **tempo della storia** (→) avanza molto velocemente.

#### **EPITESTO**

Presentazioni del testo non fisicamente legate al testo (per es. una recensione). Se l’epitesto viene unito al testo, diventa un **peritesto** (→). Viene chiamato anche **paratesto** (→).

#### **ESORDIO** → azione complicante

#### **ESPOSIZIONE**

Parte del racconto che fornisce al lettore tutte le informazioni che sono indispensabili alla comprensione di quanto narrato e relative alla situazione che precede l’inizio dell’azione (spazio e tempo in cui si svolge la vicenda, informazioni sui personaggi, ecc).

#### **ETERODIEGETICO, NARRATORE**

Si definisce **eterodiegetico** o **esterno** il narratore che non prende parte alla vicenda che espone; cfr. **omodiegetico, narratore** (→)

#### **EXTRADIEGETICA, ISTANZA**

Tutto ciò che è esterno alla finzione narrativa; per es. l'autore e il lettore sono istanze extradiegetiche; cfr. **intradiegetica, istanza** (→).

### **FABULA**

Successione degli accadimenti di una storia, ordinati in modo cronologico e in un rapporto di causa-effetto; cfr. **intreccio** (→).

**FLASHBACK** → **analessi**.

### **FLUSSO DI COSCIENZA – STREAM OF CONSCIOUSNESS**

Esposizione del susseguirsi dei pensieri di un personaggio per libere associazioni di idee; mette in risalto le dinamiche psicologiche del personaggio.

### **FOCALIZZAZIONE**

Adozione di un **punto di vista** (→) particolare, ristretto, determinabile in base alla storia. Si distingue in: **focalizzazione zero** (il narratore ne sa più del personaggio e quindi ne dice di più di quanto sappia uno qualunque dei personaggi), **focalizzazione interna** (il narratore dice solo quello che sa uno dei personaggi, del quale adotta il punto di vista), **focalizzazione esterna** (il narratore ne dice meno di quanto ne sappia uno dei personaggi).

**FREQUENZA** → **racconto iterativo**

### **INTERTESTUALITÀ**

Insieme delle relazioni che si manifestano all'interno di un testo; queste relazioni mettono in rapporto il testo con altre parti del testo e/o con altri testi dell'autore (*intertestualità interna*) oppure con altri testi appartenenti a generi letterari analoghi (*intertestualità esterna*). Il riferimento ad altri testi può avvenire per citazione (*intertestualità diretta*) o per allusione (*intertestualità indiretta*).

### **INTRADIEGETICA, ISTANZA**

Tutto ciò che è interno alla finzione narrativa; per es. i personaggi sono istanze intradiegetiche; cfr. **extradiegetica, istanza** (→).

### **INTRECCIO – TRAMA – PLOT - INTRIGUE**

Costituisce la struttura narrativa prescelta dall'autore per redigere il testo; comprende anche motivi tematici minori, cioè non essenziali alla dinamica della storia; la presentazione degli eventi non segue necessariamente l'ordinamento logico-cronologico della *fabula* (→), ma è soggetta a possibili scarti di tempo, operando anticipazioni o posticipazioni rispetto all'ordine di accadimento dei fatti della storia. Le tappe fondamentali dell'intreccio sono l'**annodamento** (→), le **complicazioni** (→), il **climax** (→) e lo **scioglimento** (→).

### **INTRECCIO, TIPOLOGIE**

Ci possono essere diverse tipologie di intreccio. **Intreccio di risoluzione**: corrisponde alla domanda “Cosa accadrà?”; **intreccio di rivelazione**: consiste in un processo di rivelazione o di conoscenza da parte di un personaggio; **intreccio episodico**: quando gli episodi di un racconto sono uniti da legami piuttosto deboli in quanto ogni episodio forma una unità autonoma (*microracconto*); **intreccio globale**: è formato da un *macroracconto*; **intreccio unificato**: è formato da episodi strettamente legate tra di loro in cui il precedente prepara il successivo.

**ISOCRONIA** → **ordine**

#### **LETTORE IMPLICITO**

È il lettore ideale che l'**autore reale** (→) presuppone come destinatario della propria opera, sulla base delle caratteristiche stilistiche dell'opera.

#### **LETTORE REALE**

Designa, di fatto, tutti coloro che, nel corso del tempo, leggeranno l'opera.

**LETTURA RAVVICINATA** → *close reading*

**LIVELLI DELLA NARRAZIONE** → **narrazione, livelli della**

#### **MACROSEQUENZA**

Racchiude un insieme di sequenze che, pur rappresentando nuclei narrativi distinti, partecipano di uno stesso carattere unitario, dando luogo, ad esempio, ad un episodio.

#### **METALESSI**

È il superamento delle barriere convenzionali tra i livelli della narrazione (→**narrazione, livelli della**).

**MIMESI** → *showing*

#### **MIMETICA, NARRAZIONE**

Il narratore scompare o nasconde il più possibile la propria identità. Si tratta del cosiddetto canone dell'impersonalità.

#### **MISE EN ABÎME**

Espressione usata da A. Gide per indicare una visione in profondità, indica una sorta di “racconto nel racconto”, in cui la storia raccontata (livello basso) può essere usata per riassumere o racchiudere alcuni aspetti della storia che la incornicia (livello alto).

#### **MONOLOGO**

Un personaggio parla ad un interlocutore presente ma silenzioso.

#### **MONOLOGO INTERIORE**

Un personaggio pensa in assenza di qualsiasi interlocutore; si tratta in sostanza di una citazione di pensieri in **stile diretto libero** (→).

### **MONTAGGIO NARRATIVO → discorso narrativo**

#### **MOTIVO**

Una cosa, una immagine o una frase che viene ripetuta in un testo narrativo. Il **tema** (→), al contrario, è un concetto più astratto o più generale suggerito, tra le altre cose, dai motivi. Una moneta può essere un motivo, mentre l'avidità è un tema.

#### **NARRATARIO**

È il personaggio che eventualmente compare nel testo come destinatario del **narratore** (→).

#### **NARRATIVA**

La rappresentazione di una racconto. Presenta due componenti fondamentali: la **storia** (→) e il **discorso narrativo** (→).

#### **NARRATOLOGIA**

Termine coniato da Tzvetan Todorov nel 1969, la narratologia è lo studio sistematico della **narrativa** (→). A partire dal 1980, il termine viene usato indifferentemente per il termine più generico di ricerca narrativa, teoria narrativa e studi narrativi.

#### **NARRATORE – VOCE NARRANTE**

È colui che, in prima o in terza persona, presiede all'atto enunciativo. Si distingue in *narratore interno* (→ **omodiegetico, narratore**) o *narratore esterno* (→ **eterodiegetico, narratore**).

#### **NARRATORE INAFFIDABILE**

È un narratore le cui percezioni e sensibilità morali differiscono da quelle dell'**autore implicito** (→). Vi sono diversi gradi di affidabilità e inaffidabilità. Secondo Dorrit Cohn bisogna distinguere tra quei narratori che sono inaffidabili nel riportare i fatti e quelli che sono affidabili nel riportare i fatti ma inaffidabili nei loro punti di vista.

#### **NARRAZIONE**

L'atto di raccontare una **storia** (→) o parte di una storia. Attività del **narratore** (→) che si rivolge al **narratario** (→).

#### **NARRAZIONE, LIVELLI DELLA**

Quando una narrazione avviene all'interno di un'altra narrazione, si parla di "narrazione di II grado"; se la narrazione di secondo grado lascia il posto ad un'altra istanza narrativa, si parlerà di "narrazione di III grado" e così via.

#### **OMODIEGETICO, NARRATORE**

Si definisce **omodiegetico** o **interno** il narratore che partecipa del tempo e dello spazio della **diegesi** (→) che racconta; cfr. **eterodiegetico, narratore** (→).

### **ORDINE**

Successione temporale degli eventi. Si parla di **isocronia** (→), quando i fatti vengono presentati in progressione logico-cronologica, di **anacronia** (→) quando invece compaiono **analessi** (→) o **prolessi** (→).

### **PAUSA**

Fenomeno di **durata** (→) per effetto del quale il **tempo della storia** (→) è fermo, mentre il **tempo del racconto** (→) scorre.

### **PARALESSI – PARALISSI**

Tipo di narrazione che non riflette la completa conoscenza del narratore; narrazione in cui il narratore dice meno di ciò che sa.

**PARATESTO** → **epitesto** → **peritesto**.

### **PATTO NARRATIVO**

È una sorta di patto, di natura convenzionale, mediante il quale il lettore presta fede alle invenzioni dell'autore nella sua qualità di "bugiardo autorizzato".

### **PERIPÉTEIA**

Letteralmente significa "rovesciamento"; è il momento in cui si verifica il mutamento di situazione con il passaggio dall'infelicità alla felicità (o viceversa). È spesso coincidente con la **anagnōrisis** (→).

### **PERITESTO**

Tutto ciò che circonda il testo, prima o dopo: titolo, prologo, conclusione, colophon, ecc. Viene chiamato anche **paratesto** (→).

### **PERSONAGGIO**

Ogni entità implicata in una azione dotata di **agency** (→), quindi una figura (umana o meno) che svolge un determinato ruolo nella trama di un racconto. Dal punto di vista tipologico, ci possono essere *personaggi collettivi* o *personaggi individuali*, mentre dal punto di vista psicologico, si è soliti distinguere tra *personaggi piatti* (dotati di una sola qualità) o *personaggi a tutto tondo* (dotati di più qualità) e *personaggi statici* (privi di evoluzione) o *personaggi dinamici* (capaci di evolvere).

### **PROLESSI**

Anticipazione di un fatto che si verifica successivamente. Come la **analessi** (→) può essere *interna* (anticipazione di un fatto interno al tempo della storia), *esterna* (anticipazione di un fatto esterno al tempo della storia), *mista* (anticipazione di un fatto che ha avuto inizio durante il racconto e continua dopo il racconto).

**PUNTO DI VISTA – PROSPETTIVA**

Può essere *interno*, quando i sentimenti e le opinioni di un personaggio vengono esplicitati a tal punto da indurre il lettore ad immedesimarsi nella sua ottica. È invece *esterno*, quando il narratore vuole presentare le emozioni dei personaggi in modo più oggettivo. Cfr. **focalizzazione** →.

**READER-RESPONSE CRITICISM – CRITICA DELLA RISPOSTA DEL LETTORE**

Corrente critica che si concentra sull'interpretazione dei lettori e sulle dinamiche che li portano a ricostruire il significato di un testo. Si studia l'effetto retorico esercitato da un'opera sul lettore.

**RETICOLO NARRATIVO**

Comprende alcuni motivi di spicco, mediante i quali viene enunciato il racconto, distinguibili in **introduzione**, **esordio** (→), **Spannung** (→) ed **epilogo**, che non sono necessariamente presenti all'unisono.

**RACCONTO ITERATIVO**

Racconto che narra una sola volta ciò che nella realtà è avvenuto più volte.

**RACCONTO RIPETITIVO**

Racconto che narra più volte ciò che nella realtà è avvenuto una sola volta.

**RACCONTO SINGOLATIVO**

Racconto che narra una sola volta ciò che nella realtà è avvenuto una sola volta.

**RACCONTO SINGOLATIVO ANAFORICO**

Racconto che narra una più volte ciò che nella realtà è avvenuto tante volte.

**RETROSPEZIONE** → **analessi**.**ROVESCIMENTO** → *peripéteia***SCENA**

Fenomeno di **durata** (→) per effetto del quale il **tempo del racconto** (→) coincide con il **tempo della storia** (→). Tipico dei dialoghi in **discorso diretto** (→). Il termine **scena** può indicare anche una unità minima di un episodio.

**SCENA TIPICA**

Molto presente nei poemi omerici, si tratta di un racconto che segue uno schema consueto con la presenza di elementi fissi disposti in un determinato ordine.

**SCIoglimento**

Conclusione dell'**intreccio** (→), ricomposizione dell'equilibrio iniziale, cessazione della tensione narrativa; spesso la situazione iniziale viene trasformata. Cfr. **annodamento** →

### **SEQUENZA NARRATIVA**

Rappresenta un nucleo narrativo all'interno di un testo, distinguibile da altri grazie alla presenza di precisi indicatori, quali l'entrata o l'uscita di scena di un personaggio, il cambiamento di tempo o spazio o la modificazione delle stesse modalità espositive.

### **SHOWING – MIMESI**

Tecnica narrativa con la quale il narratore “mostra” i fatti lasciando parlare i personaggi e descrivendo le loro azioni, in modo tale che il lettore possa assistere in presa diretta. È il contrario del *telling* (→).

### **SISTEMA DEI PERSONAGGI**

Nell'ambito narrativo i personaggi si distinguono in principali e secondari. Tenuto conto delle interazioni che si stabiliscono tra loro, determinano il sistema dei personaggi che comprende i diversi ruoli: protagonista, antagonista, aiutante, oggetto del desiderio.

### **SOLILOQUIO**

Un personaggio parla tra sé e sé o a interlocutori immaginari, a voce alta, bassa o in silenzio.

### **SOMMARIO**

Fenomeno di **durata** (→) per effetto del quale il **tempo della storia** (→) avanza più velocemente rispetto al **tempo del racconto** (→). Si narrano in poche parole periodi di tempo molto lunghi.

*SPANNUNG* → *climax*

### **STORIA – STORY**

È il “cosa” (*what*) della narrazione da distinguere dal “come” (*how*, **discorso narrativo** →). Bisogna distinguere, da una parte, tra la *storia* in quanto **motivo** (→) e la *storia* in quanto **intreccio** (→), e, dall'altra, tra la *storia* in quanto il cosa viene detto (motivo e intreccio) e il discorso narrativo in quanto testo e in quanto narrazione.

### **STRANIAMENTO**

Comporta una percezione della realtà secondo canoni rappresentativi che la rendono inusuale e divergente rispetto alla norma.

### **TELLING – DIEGESI**

Tecnica narrativa con la quale il narratore espone i fatti in modo succinto senza lasciar parlare i personaggi e senza descrivere. Il narratore spiega l'azione al lettore. È il contrario dello *showing* (→).

**TEMA** → **motivo**

**TEMPO DELL'AVVENTURA**

Indica i rapporti di anteriorità, di posteriorità o di contemporaneità rispetto al **tempo della scrittura** (→)

**TEMPO DELLA SCRITTURA**

Indica il momento (al passato, al presente o al futuro) in cui il narratore mette per iscritto l'atto della narrazione.

**TEMPO DEL RACCONTO – TEMPO NARRANTE – ERZÄHLZEIT**

Tempo effettivamente impiegato dal narratore per raccontare i fatti del racconto.

**TEMPO DELLA STORIA – TEMPO NARRATO – ERZÄHLTE ZEIT**

Durata effettiva della vicenda narrata.

**TRAMA** → intreccio

**VOCE**

È la risposta alla domanda “chi parla?” nel **discorso narrativo** (→). Ha anche a che fare con la distinzione tra narrazione in prima persona (**omodiegetico** →) e narrazione in terza persona (**eterodiegetico** →).

## BIBLIOGRAFIA

- ARISTOTELE (1981), *La poetica*, a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano.
- BOOTH W. C. (1996), *La retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Scandicci (Fi) (ed. or. 1961, <sup>2</sup>1983).
- CHATMAN S. (1981, 2010), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma; ried. Il Saggiatore, Milano (ed. or. 1978).
- GENETTE G. (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino (ed. or. 1972).
- (1987), *Nuovo discorso del racconto*, Einaudi, Torino (ed. or. 1983).
- GROSSER H. (1985), *Narrativa*, Principato, Milano.
- JAKOBSON R. (<sup>3</sup>1989), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1966).
- MARCHESE A. (<sup>3</sup>1987), *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Mondadori, Milano.
- (<sup>3</sup>1990), *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano.
- MARGUERAT D. – BOURQUIN Y. (2001), *Per leggere i racconti biblici. Iniziazione all'analisi narrativa*, Borla, Roma (ed. or. 1998, 2002<sup>2</sup>).
- MENEGHELLI D. (ed.) (1998), *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Scandicci (Fi).
- PRINCE G. (1984), *Narratologia: la forma e il funzionamento della narrativa*, Pratiche, Parma (ed. or. 1982).
- RESSEGUIE J. L. (2008), *Narratologia del Nuovo Testamento*, Paideia, Brescia (ed. or. 2005).
- SCHOLES R. - KELLOGG R. (1986), *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna. (ed. or. 1968).
- SKA J.-L. (1990), «*Our Fathers Have Told Us*». *Introduction to the Analysis of Hebrew Narratives*, Pontificio Istituto Biblico, Roma.
- STERNBERG M. (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- (1985), *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading*, Indiana University Press, Bloomington.
- TODOROV T. (1995), *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, Bompiani, Milano.
- TURCHETTA G. (1999), *Il punto di vista*, Laterza, Bari.
- VITTORINI F. (2005), *Il testo narrativo*, Carocci, Roma.
- WOOD J. (2010), *Come funzionano i romanzi. Breve storia delle tecniche narrative per lettori e scrittori*, Mondadori, Milano (ed. or. 2008).

# INDICE

PREFAZIONE .....	2
<b>CAPITOLO I: Le istanze narrative: narratore e lettore.....</b>	<b>3</b>
1. La narrazione come atto comunicativo .....	3
2. La voce narrativa .....	6
2.1 I livelli narrativi e il rapporto con la storia .....	7
2.2 Narratore nascosto e narratore palese .....	8
2.3 Il “sapere” del narratore.....	9
<b>CAPITOLO II: La costruzione del racconto: trama e intreccio.....</b>	<b>10</b>
1. L’ordine della narrazione .....	10
1.1 Fabula e intreccio.....	11
1.2 Le fasi dell’intreccio .....	12
1.3 Tipologie di intrecci.....	13
1.4 Le sequenze .....	13
<b>CAPITOLO IV: Il punto di vista.....</b>	<b>15</b>
1. Voce narrativa e punto di vista .....	15
2. Terminologia e classificazioni .....	16
<b>CAPITOLO V: Il tempo.....</b>	<b>19</b>
1. Il tempo e i tempi .....	19
1.1 Ordine .....	19
1.2 Durata .....	20
1.3 Frequenza.....	22
<b>CAPITOLO VI: Lo spazio .....</b>	<b>23</b>
<b>CAPITOLO VII: I personaggi .....</b>	<b>24</b>
1. Il ruolo del personaggio .....	24
2. La caratterizzazione del personaggio.....	26
3. La costruzione del personaggio .....	27
3.1 <i>Showing vs telling</i> .....	27
3.2 Dare la parola al personaggio .....	28
3.2.1 La citazione .....	28
3.2.2 Il resoconto.....	29
PICCOLO DIZIONARIO DI NARRATOLOGIA .....	31
BIBLIOGRAFIA.....	42
INDICE .....	43