

ALESSANDRO MANZONI

I PROMESSI SPOSI

Laboratorio online
a cura di Dorotea Cotroneo



EDITORE ULRICO HOEPLI MILANO

Copyright © Ulrico Hoepli Editore S.p.A 2009

via Hoepli 5, 20121 Milano (Italy)
tel. +39 02 864871 – fax +39 02 8052886
e-mail hoepli@hoepli.it

www.hoepli.it

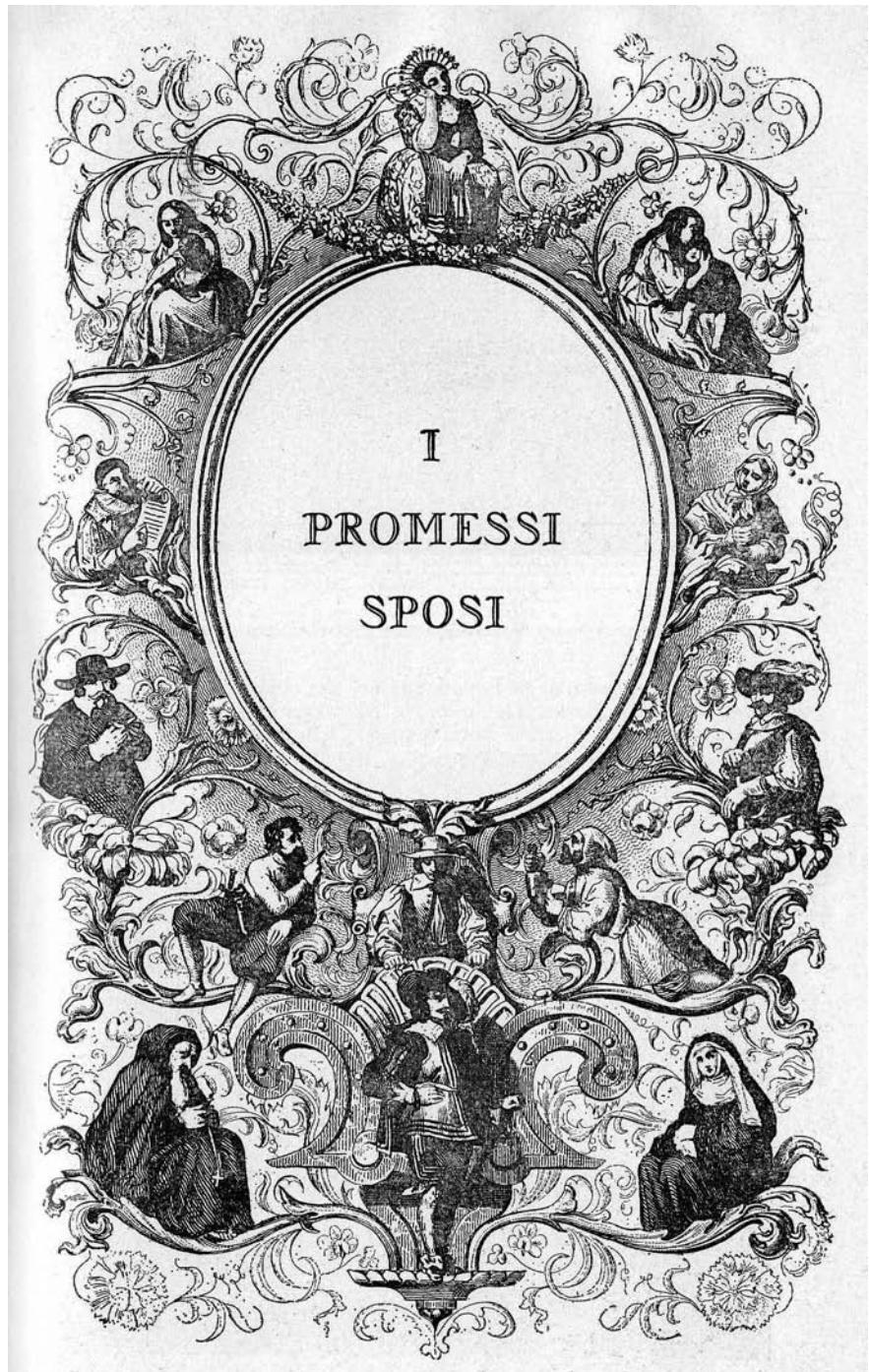
Realizzazione editoriale: Studio Parole

Tutti i diritti sono riservati a norma di legge
e a norma delle convenzioni internazionali

INDICE

Capitolo I • Strumenti di lavoro	7
ANALIZZARE IL TESTO: NOZIONI DI NARRATOLOGIA	8
1. Il tempo	8
2. La narrazione come comunicazione	9
3. Il narratore	12
4. La focalizzazione o punto di vista	13
5. Lo spazio	14
6. I personaggi	17
7. Rappresentazione delle parole e dei pensieri dei personaggi	21
COMMENTARE IL TESTO: LINGUA E STILE	23
1. Lo stile	23
2. I livelli della lingua	23
3. I registri linguistici	23
4. Il lessico: la polisemia della parola	24
5. La connotazione del lessico attraverso figure retoriche	24
6. Coordinazione e subordinazione	27
7. Principali caratteristiche dello stile giornalistico	27
INTERPRETARE IL TESTO: I LIVELLI DELLA COMPRENSIONE	28
1. Comprensione di I livello: la lettura	28
2. Comprensione di II livello: analisi e commento	28
3. Comprensione di III livello: la contestualizzazione e l'interpretazione	28
Capitolo II • Tipologie testuali	31
1. Il testo narrativo	32
2. Il testo descrittivo	32
3. Il testo espositivo	33
4. Il testo persuasivo	33
5. Il testo regolativo	33
6. Il testo argomentativo	34
7. Il saggio breve	34
8. Il testo interpretativo	35
Capitolo III • Modelli testuali	39
1. La lettera	40
2. Il diario	41

3. La cronaca	42
4. La testimonianza	42
5. La ricostruzione storica	43
6. L'articolo d'opinione	43
7. La recensione letteraria	44
8. L'inchiesta	44
9. L'intervista	44
10. Il servizio giornalistico televisivo	45
11. L'intervista impossibile	45
12. Il copione teatrale	46
13. La sceneggiatura	46
14. Il fumetto	47
15. La rielaborazione	48
16. Il riassunto creativo	48
17. Il testo comico	48
Capitolo IV • Esercizi	51
CAPITOLI I-XXXVIII	52
SPUNTI PER ESERCITAZIONI E VERIFICHE SULL'INTERO ROMANZO	88
ESERCIZI DI RIPASSO DELLA TRAMA DEI <i>PROMESSI SPOSI</i>	92



capitolo I

Strumenti di lavoro

Analizzare il testo: nozioni di narratologia

1. Il tempo
2. La narrazione come comunicazione
3. Il narratore
4. La focalizzazione o punto di vista
5. Lo spazio
6. Personaggi
7. Rappresentazione delle parole e dei pensieri dei personaggi

Commentare il testo: lingua e stile

1. Lo stile
2. I livelli della lingua
3. I registri linguistici
4. Il lessico: la polisemia della parola
5. La connotazione del lessico attraverso figure retoriche
6. Coordinazione e subordinazione
7. Principali caratteristiche dello stile giornalistico

Interpretare il testo: i livelli della comprensione

1. Comprensione di I livello: la lettura
2. Comprensione di II livello: analisi e commento
3. Comprensione di III livello: la contestualizzazione e l'interpretazione

ANALIZZARE IL TESTO: NOZIONI DI NARRATOLOGIA

La **narrazione** è l'atto di narrare una storia; la **storia** è l'avventura raccontata; il **racconto** è il **modo** in cui viene raccontata la storia, la forma che la storia assume.

Un testo narrativo presenta, in tempi e in generi diversi, una struttura pressoché costante, che si articola in: **esordio**, caratterizzato da un *incipit* che tende a dare il tono del racconto, da una situazione iniziale di equilibrio e successivamente dalla rottura dell'equilibrio iniziale a causa di un errore, di un evento particolare, di una trasgressione, dell'insorgere di un desiderio ecc.; le **peripezie** sono le vicende attraverso cui si sviluppa la storia narrata, con un processo di miglioramento e/o peggioramento; lo **scioglimento**, invece, è il raggiungimento di un nuovo equilibrio diverso da quello iniziale, migliore o peggiore, che sfocia nel *finale* che racchiude spesso il senso dell'intera vicenda.

Questa struttura di base si sviluppa attraverso gli elementi narrativi descritti a seguire.

1. IL TEMPO

In una narrazione il tempo è fondamentale, ma sia l'**ordine** delle vicende narrate, sia la **durata** del racconto possono variare molto.

Il tempo della narrazione deve essere necessariamente lineare e anche se nella realtà gli avvenimenti si svolgono contemporaneamente, nella narrazione l'unica possibilità è quella di raccontare un fatto per volta, in momenti successivi. Pertanto sorge il problema dell'**ordine** da dare ai fatti che si verificano nello stesso momento.

Gli avvenimenti contemporanei si possono intersecare: si racconta un pezzo di un avvenimento, s'interrompe e si passa a raccontarne un altro, per interromperlo quando si vorrà riprendere il primo, e così via. A volte, invece, si tralasciano alcuni eventi, che vengono recuperati successivamente.

Ma spesso, anche per una storia che potrebbe essere lineare, non si rispetta l'ordine cronologico, così che alcuni fatti già avvenuti sono citati dopo, mentre altri anticipati. Si vengono allora a creare due tipi di ordine: l'ordine con cui vengono raccontati i fatti nel testo, cioè l'**intreccio**; l'ordine strettamente cronologico, la **fabula**. Per ricostruire la *fabula* occorre mettere in successione cronologica gli avvenimenti della vicenda narrati nell'intreccio, eliminando tutti quegli elementi non indispensabili a comprendere lo svolgersi dei fatti (per esempio, le descrizioni, le digressioni, i commenti del narratore ecc.), che si definiscono *motivi liberi*. Nella *fabula*, infatti, vanno inseriti solo i dati necessari a comprendere la cronologia degli eventi (*motivi legati*).

1.1 Rapporto tra fabula e intreccio

L'intreccio può:

- **coincidere con la fabula** quando la narrazione procede dall'inizio alla fine seguendo l'ordine cronologico. In più, rispetto alla *fabula*, vi saranno le descrizioni, i commenti del narratore ecc.;
- **iniziare dalla fine**, cioè quello che è già accaduto viene recuperato con un procedimento che si chiama **analesi** o, con termine cinematografico, *flash-back*;
- **iniziare in medias res**, cioè ad un certo punto della storia considerato cruciale, spesso a metà della vicenda. I fatti precedenti vengono, così, recuperati man mano con le analissi e la vicenda procede fino alla conclusione.

Talvolta però, oltre a recuperare il passato, nell'intreccio si anticipano anche avvenimenti che accadranno dopo, con un procedimento che si definisce **proleSSI** o **anticipazione** o *flash forward*.

1.2 L'intreccio: sequenze e macrosequenze

La struttura dell'intreccio in genere è divisibile in parti di contenuto coerente, che trattano cioè un solo argomento, chiamate **sequenze**.

Le sequenze possono essere: **narrative**, **descrittive**, **di analisi psicologica**, **di commento** o **riflessive**, **di dialogo**. Spesso, tuttavia, all'interno di una sequenza è possibile riscontrare più argomenti. Dividere in sequenze è molto utile,

sia per capire la struttura dell'intreccio, sia per ricostruire la *fabula*. Per riconoscere il passaggio da una sequenza all'altra, è utile prestare attenzione:

- al cambiamento di luogo o di tempo;
- all'entrata o all'uscita di un personaggio;
- a una pausa riflessiva del narratore;
- alla variazione delle modalità narrative, per esempio se si passa da una descrizione a un dialogo.

Le diverse sequenze contigue che sviluppano un unico tema si possono considerare una **macrosequenza**. La divisione in macrosequenze ci permette di individuare i blocchi tematici in cui si articola la **struttura** del testo, mentre la divisione del testo in sequenze ci permette di effettuare il riassunto del testo. Riassumere significa condensare le idee contenute in un testo, per renderlo più breve, senza tuttavia alterarne il senso. Per questo motivo, prima di riassumere è essenziale capire bene il racconto e il messaggio che l'autore vuol comunicare.

1.3 La durata: tempo del racconto e tempo della storia

Il narratore non scrive mai tutto quello che accade nella realtà, ma seleziona, taglia o riassume alcune notizie, mentre decide di raccontarne altre dettagliatamente. Distinguiamo quindi la diversa durata che il narratore può concedere nel *racconto* ai vari avvenimenti della *storia*:

- **ellissi**, quando il narratore tace del tutto su alcuni avvenimenti compresi in un certo periodo di tempo, a volte con formule di passaggio come “alcuni anni dopo”, “dopo qualche giorno”. La durata del racconto è quindi **minore** della durata della storia.
- **riassunto**, quando il narratore cita gli avvenimenti in modo sommario: “Dopo un viaggio di tre giorni, disagevole e pieno di imprevisti, arrivò finalmente a destinazione”. La durata del racconto è perciò **minore** della durata della storia.
- **scena**, quando il narratore fa coincidere il tempo del racconto con quello della storia raccontata. La durata della storia è, quindi, **uguale** alla durata del racconto. In genere, l'equivalenza perfetta si ha nei dialoghi.
- **analisi**, quando il narratore si sofferma a descrivere in dettaglio quanto accade. La durata del racconto è, naturalmente, **maggior** della durata della storia.
- **pausa**, quando il narratore interrompe la storia per commentare o descrivere un luogo o un personaggio, per indagare nell'animo dei personaggi ecc. La durata del racconto, dunque, è **maggior** della durata della storia.

L'alternarsi di scene, pause, ellissi ecc. modifica il **ritmo** del racconto, che sarà ovviamente più lento quando prevarranno analisi e pause, mentre sarà accelerato in presenza di riassunti ed ellissi.

1.4 La collocazione nel tempo

Un avvenimento reale avviene in un tempo preciso e ben definito. In un racconto, però, il tempo in cui si immagina accaduta una storia può essere chiaramente indicato oppure no. A volte si attribuisce al tempo un particolare valore, per esempio certi momenti della giornata o le diverse stagioni o anche il tempo atmosferico si percepiscono come significativi per sottolineare, per analogia o per contrasto, situazioni e stati d'animo e trasmettere messaggi simbolici. Anche comunemente, infatti, la primavera è sentita come la stagione della rinascita e la sera richiama spesso la morte. Ci si trova, così, talvolta, davanti a un'opposizione significativa di **coppie temporali**: giorno e notte, passato e presente, che diventano simboli di opposti stati d'animo o di opposti modi di rapportarsi alla vita o altro ancora.

2. LA NARRAZIONE COME COMUNICAZIONE

La narrazione è una forma di comunicazione a tutti gli effetti. La comunicazione prevede un **emittente** che invia un **messaggio**, spesso inserito in un certo contesto, ad un **destinatario**, utilizzando un codice (verbale o non verbale, grafico, gestuale...), attraverso un canale (cavo telefonico, satellite, onde sonore, carta...).

Quando si tratta di un testo narrativo, l'emittente è l'**autore** che invia un messaggio (il **racconto**), utilizzando il codice linguistico scritto o orale, al **lettore** o all'ascoltatore, che ne è il destinatario, attraverso il canale del **libro**.

2.1 Autore e narratore

L'autore è la persona che idea e scrive un testo narrativo per poi farlo pubblicare. Visto che si tratta di una persona reale non possiamo ricavare notizie su di lui dal racconto stesso, ma attraverso biografie, testimonianze, documenti storici ecc.

Però, ci facciamo un'idea dell'autore attraverso ciò che scrive, immaginiamo il suo carattere, il suo modo di pensare e anche quando non sappiamo niente di lui, ci sembra di conoscerlo. A volte però, leggendo la biografia, ci rendiamo conto che è molto diverso da come lo immaginavamo. L'idea dell'autore che ci facciamo attraverso la lettura si definisce **autore implicito**, mentre lo scrittore è l'**autore reale**.

La voce che racconta la storia, invece, talvolta appartiene ad un personaggio, indeterminato o ben preciso: si tratta del **narratore o voce narrante**.

2.2 Lettore e narratario

Uno scrittore, generalmente, ha in mente il lettore cui intende rivolgersi, anche se nella realtà i lettori potrebbero anche essere altri. Quando scriveva *I promessi sposi*, Manzoni non aveva in mente gli studenti quindicenni che oggi rappresentano la stragrande maggioranza dei lettori del romanzo. Alla luce di ciò, si può dunque definire **lettore implicito** il lettore cui Manzoni immaginava di rivolgersi e le cui caratteristiche si possono desumere leggendo il romanzo (appartenenza al ceto medio, cultura medio-alta ecc.). I **lettori reali** sono, invece, tutti quei lettori che effettivamente hanno letto l'opera (e sono più numerosi di quanto forse immaginasse Manzoni) e hanno avuto, nel corso di quasi due secoli, caratteristiche diverse: per esempio, inizialmente erano per lo più gli adulti a leggere il romanzo, oggi sono, invece, i ragazzi durante il loro percorso di studi.

Il destinatario della storia raccontata dal narratore, invece, quando è espressamente citato, e ciò accade di rado, è un personaggio più o meno definito e rappresenta il **narratario**: il narratore dei *Promessi sposi* dice di rivolgersi a *venticinque lettori*, per indicare che sono ben pochi i destinatari del suo racconto (cfr. cap. I, r. 356).

2.3 Ruolo del lettore

Sembrerebbe che il ruolo del lettore sia del tutto irrilevante nella comunicazione, perché passivo: riceve la comunicazione, ma non può intervenire sul messaggio, legge ma non può cambiare il racconto. Invece non è affatto così. L'intervento del lettore sul testo è determinante. Egli è chiamato spesso ad un ruolo attivo, non solo partecipando emotivamente alla storia narrata, ma anche ponendosi domande di fronte agli enigmi del testo e facendo inferenze; spesso è costretto a interpretare la vicenda, a volte a ricostruirla, o quasi a riscriverla, oppure ad entrare in concorrenza con i personaggi, come accade, per esempio, nei gialli in cui cerca di scoprire il colpevole prima del detective.

2.4 Circuito comunicativo reale e immaginario

Da quanto abbiamo appena detto si desume che il testo narrativo è una comunicazione sia nella realtà, in cui l'emittente è l'autore reale, il messaggio è il racconto (trasmesso tramite il libro), il destinatario il lettore reale; sia nella finzione narrativa. Infatti anche all'interno del racconto si può individuare un emittente (il narratore) che invia un messaggio (la storia) ad un destinatario (il narratario).

I due tipi di comunicazione, reale e immaginaria, si svolgono ovviamente in tempi diversi, rispettivamente tempi che appartengono alla realtà e tempi della finzione.

2.5 Tempi della realtà e tempi della finzione nella comunicazione narrativa

Sono **tempi della realtà**:

- il tempo dell'**ideazione** e della **stesura** dell'opera, da parte dell'autore, fino alla **pubblicazione**;
- il tempo della **fruizione**, cioè il tempo in cui i lettori hanno letto l'opera, e ciò può essere avvenuto in tempi passati o molto recenti, fino ai nostri giorni.

Naturalmente entrambi questi tempi possono essere molto variabili: un autore può impiegare anni per scrivere un testo oppure pochi giorni, così, i lettori che leggono l'opera possono essere contemporanei dell'autore o, viceversa, appartenere a generazioni successive. Può anche accadere che per un certo periodo l'opera venga dimenticata o addirittura persa (com'è accaduto ad alcuni classici) e poi recuperata e letta nei secoli successivi.

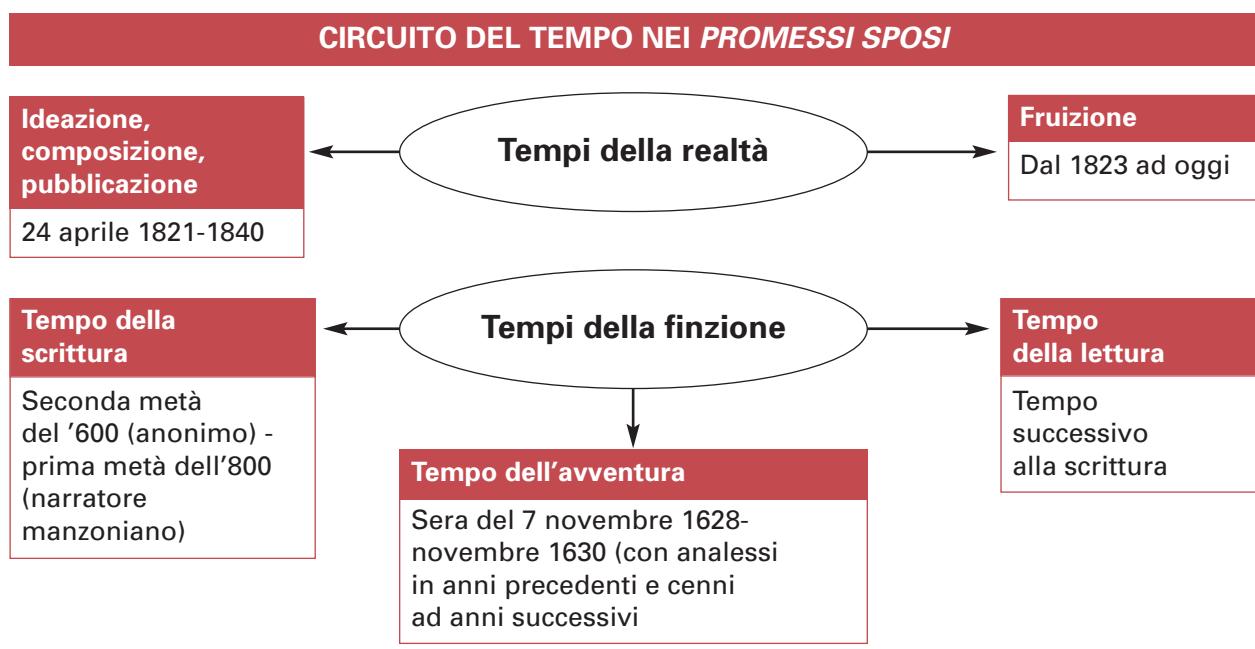
Entrambi questi tempi, comunque, sono importanti per l'interpretazione dell'opera. Sappiamo, per esempio, che Manzoni impiegò molti anni a revisionare *I promessi sposi*, e in questi anni egli ebbe un'evoluzione artistica tale da influenzare in modo determinante le modifiche apportate nel testo. Il momento della fruizione, poi, è determinante per l'interpretazione del testo, perché i lettori di epoche diverse cercano in un'opera d'arte ciò che più corrisponde ai propri gusti e alle proprie esigenze interiori, e la *Divina commedia*, per esempio, oggi trasmette messaggi molto diversi da quelli interpretati da coloro che la leggevano nel Trecento o nell'Ottocento.

Le notizie che riguardano i tempi reali relativi ad un'opera non si possono ricavare dal testo, ma sono riportate nelle biografie degli autori, sono fornite dai critici in saggi o monografie, si ricavano dai documenti dell'epoca e così via.

I **tempi della finzione** riguardano la storia e appartengono quindi alla sfera della finzione narrativa. Le informazioni relative a questi tempi si possono ricavare da una lettura attenta del testo, perché è proprio il testo a fornirle, anche se a volte in modo implicito.

Appartengono ai **tempi della finzione**:

- il tempo della **scrittura**, che è il tempo in cui si immagina che il narratore (non l'autore!) scriva la storia. Spesso non è citato nel racconto, ma, quando lo è, crea effetti particolari;
- il tempo dell', cioè l'epoca storica, l'anno, il momento in cui viene collocata la vicenda. Il tempo dell'avventura può essere immaginato ad una distanza più o meno ampia rispetto al tempo della scrittura. La distanza tra tempo dell'avventura e tempo della scrittura è nulla o minima se il narratore racconta come in presa diretta gli avvenimenti mentre accadono; intermedia quando il tempo dell'avventura è indicato in modo esplicito e se ne può calcolare la distanza rispetto al tempo della scrittura; la distanza è, invece, massima quando i fatti narrati sono collocati in un tempo impreciso, lontanissimo nel passato o talvolta nel futuro, in una dimensione senza tempo. Quest'ultimo tipo di tempo è tipico delle narrazioni orali, miti, leggende, fiabe, favole ed è espresso con formule come "C'era una volta...", "Tanto tempo fa...";
- il tempo della **lettura**, cioè il tempo in cui il destinatario del racconto, se è citato, dovrebbe leggere o ascoltare la storia. Ma questo tempo, che si colloca sicuramente nel futuro rispetto al momento della scrittura, non viene quasi mai preso in considerazione, se non in casi rarissimi e per creare effetti particolari.



3. IL NARRATORE

Il narratore è colui che racconta la storia, è la voce narrante che immaginiamo di sentire leggendo un racconto. Appartiene alla finzione narrativa e può essere un personaggio o può coincidere con l'autore implicito, può essere esterno alla storia che racconta o farne parte. Vediamone le diverse caratteristiche.

3. 1 Tipologia del narratore

Il **narratore esterno** (autore implicito o personaggio) racconta in terza persona ed è **onnisciente** quando conosce tutto della storia, anche quello che deve ancora accadere, e conosce tutto dei personaggi, anche più di quello che essi stessi sanno di sé, i loro pensieri nascosti e il loro modo di essere più profondo; è invece **non onnisciente** quando si limita a riferire quello che accade e quello che i personaggi fanno o dicono.

Il **narratore interno** alla storia narrata racconta in prima persona e potrà esserne il **protagonista**, cioè colui che racconta le vicende che lo riguardano, o un **testimone**, un personaggio che, pur non essendo protagonista, ha assistito alla storia. A volte può non esservi indicazione del suo nome, né della sua identità e si dice ben poco di lui. Egli tuttavia talvolta partecipa, sia pure in minima parte, alla vicenda.

3.2 Mimesi e diegesi

Per la differenza tra un racconto di parole, di soli dialoghi (mimesi) e un racconto diegetico (in cui si sente solo la voce narrante), rimandiamo al glossario inserito nel volume. Ricordiamo qui che in genere si può parlare solo di prevalenza dell'una o dell'altra modalità.

3.3 Livelli di narrazione

Il narratore esterno racconta una storia cui non ha preso parte, ma che conosce. Talvolta egli dichiara di averla appresa da altri e può scegliere tra due modalità diverse per riferirla: può rielaborarla a modo suo, usando le proprie parole, quindi con un **processo di rielaborazione**, oppure può cedere la parola al narratore da cui ha appreso la storia, con un **processo di citazione**. La narrazione si sviluppa, allora, su due (o anche più) livelli e si parla, perciò, di **narratore di primo e secondo grado**, ma anche di terzo, quarto e così via. Nei *Promessi sposi* sono presenti entrambi i processi: la rielaborazione è costruita con l'espeditivo del manoscritto ritrovato (il narratore manzoniano rielabora la storia scritta dall'anonimo che ha rielaborato la storia sentita raccontare da Renzo), mentre il processo di citazione è messo in atto quando il narratore cede la parola ad un personaggio che narra una storia, come nel caso di fra Galdino (cap. III).

Entrambi i procedimenti sono utilizzati per rendere la storia più credibile, addirittura come garanzia dell'autenticità di quanto viene narrato. Tuttavia, bisogna intendersi sul concetto di "autenticità" in letteratura. Vediamo come.

3.4 Patto narrativo e modalità di lettura

Per catturare l'interesse e la curiosità di chi legge è necessario che si stabilisca un **patto narrativo** tra lettore e narratore, in base al quale al narratore vengono riconosciuti alcuni diritti: può immaginare realtà anche diverse dalle nostre; può essere "onnisciente" e conoscere anche i pensieri più nascosti dei personaggi; può selezionare i fatti e i particolari che meglio crede, senza essere obbligato a raccontare in dettaglio tutto ciò che accade.

Il lettore da parte sua, pur sapendo che il racconto è un'invenzione, si dispone a credere (con una sospensione di incredulità) a quanto il narratore racconterà, a immedesimarsi nei personaggi come fossero persone reali, a soffrire per loro, addirittura a immaginare che cosa faranno dopo che il romanzo sarà concluso. Questo tipo di **lettura** si definisce **disponibile**.

Per facilitare il lettore a stipulare il patto narrativo, vengono messe in atto varie strategie narrative, che tendono a creare l'effetto di realtà, cioè a rendere verosimile la vicenda narrata. La **verosimiglianza** è la somiglianza tra ciò che viene raccontato e ciò che esiste nella realtà. Bisogna precisare che verosimiglianza non significa verità perché un'opera letteraria è sempre frutto di invenzione, anche quando prende spunto da fatti realmente accaduti.

Così nei *Promessi sposi* alcuni fatti sono storici e alcuni personaggi sono realmente esistiti, ma non bisogna credere che Manzoni li descriva in modo assolutamente fedele alla realtà: per esempio, fa una selezione dei fatti storici fi-

nalizzata alle vicende narrative immaginarie che vuol raccontare, dandone un'interpretazione assolutamente personale, mentre le persone reali diventano personaggi, frutto di invenzione.

La sospensione di incredulità è diversa da genere a genere; pertanto, leggendo una fiaba, il lettore si dispone a credere all'esistenza di fate e animali parlanti, che troverebbe assolutamente fuori posto in un racconto storico.

Capita, però, anche, che il lettore ritenga *realmente* accaduto quello che il narratore racconta, scambiando i personaggi per persone *reali*: egli compirà, dunque, una **lettura ingenua**, tipica dei bambini o dei lettori poco esperti. Un'altra modalità di lettura è la **lettura critica**, che si compie quando si analizza un testo, quando non ci si lascia catturare, quindi, solo dal fascino della storia, ma si tende a indagare usando tutti gli strumenti critici utili per l'interpretazione del testo, come accade a scuola. Anche se all'inizio può apparire una modalità di lettura noiosa, spesso si rivela molto più affascinante di una lettura disponibile, in quanto permette di scoprire messaggi impliciti nel testo.

3.5 Una trasgressione al patto narrativo: le metalessi

Per creare l'effetto di verosimiglianza che rende la storia credibile, a qualunque genere il racconto appartenga, e permette al lettore un patto narrativo più stretto, il narratore tende spesso a far dimenticare la propria presenza all'interno del testo. Altre volte però preferisce far sentire la sua voce, con vere e proprie **intrusioni** o **metalessi**, intervenendo direttamente nel racconto con varie modalità e interrompendo il processo di immedesimazione del lettore. Per i diversi tipi di metalessi è possibile consultare il glossario.

3.6 Strategia narrativa

Per favorire il patto narrativo è necessario catturare l'interesse del lettore, stimolando continuamente la sua curiosità attraverso una vera e propria strategia che utilizza:

- **enigmi e inferenze;**
- **suspense e sorpresa.**

Per la definizione dei termini si rimanda al glossario.

4. LA FOCALIZZAZIONE O PUNTO DI VISTA

In un testo narrativo, la voce che racconta è quella del narratore, ma non è detto che sia suo anche il punto di vista. Quando, per esempio, Manzoni racconta nel capitolo XVII che Renzo si è perso in un bosco, non descrive il bosco oggettivamente, per quello che è, ma attraverso gli occhi del personaggio: dato che è spaventato, perché è notte e teme di essere inseguito, Renzo vede gli alberi in forme paurose e sente rumori angoscianti; se fosse stato felice avrebbe sentito stormire le fronde e alitare la brezza.

Dobbiamo quindi imparare a distinguere voce narrante e punto di vista e a stabilire anche in che rapporto si pongono tra loro. Innanzitutto diciamo che il punto di vista cambia in un racconto molto più spesso della voce narrante, perché uno stesso narratore può adottare diversi punti di vista.

Esistono diversi tipi di punti di vista o focalizzazioni, che qui sintetizziamo semplicemente, perché vengono definite nel glossario:

- **focalizzazione zero;**
- **focalizzazione interna**, che a sua volta può essere **fissa, variabile o multipla**;
- **focalizzazione esterna.**

4.1 Effetti particolari delle focalizzazioni: lo straniamento e lo scarto ironico

L'adozione di particolari punti di vista crea effetti interessanti, a volte divertenti, talvolta capaci di farci riflettere.

Una delle focalizzazioni più originali è quella che produce lo **straniamento**. Si tratta di un artificio letterario, che nasce dall'adozione di un punto di vista anomalo.

Si possono avere due tipi di straniamento, che si ottengono in due modi diversi, schematizzati nella tabella seguente:

Tipi di straniamento	Tecniche usate	Effetto dello straniamento	Reazioni del lettore
I	Focalizzazione interna di un personaggio anomalo : un animale, un bambino piccolo, un extraterrestre, un cieco...	La realtà "normale" appare strana.	Il lettore vede il proprio mondo con occhi nuovi, riflette su di esso e non gli appare più così normale.
II	Focalizzazione interna di un personaggio con una mentalità anomala distante dalla mentalità dell'autore e del lettore: un pazzo, un mafioso, un vigliacco, un criminale...	Il personaggio, con la sua mentalità, presenta una realtà assurda come "normale". Il narratore lascia intendere di non essere d'accordo con lui e sottolinea lo scarto di mentalità attraverso l'ironia, producendo così uno scarto ironico .	Il lettore è libero di dare un giudizio autonomo sul personaggio, in quanto l'autore denuncia la mentalità del personaggio, ma senza intervenire direttamente.

Un esempio di straniamento nei *Promessi sposi* è dato dal curato vigliacco che ha elevato a filosofia di vita il farsi i fatti propri, anche a costo di non compiere il proprio dovere di sacerdote. La sua mentalità è distante da quella del lettore medio e, sicuramente, anche da quella dell'autore.

5. LO SPAZIO

Lo spazio all'interno di un testo narrativo svolge una funzione fondamentale, perché serve non solo a rappresentare i luoghi in cui si svolgono i fatti, ma anche e soprattutto a spiegare vicende e personaggi, a trasmettere la visione dell'autore (per esempio, sul rapporto uomo-natura).

La rappresentazione dello spazio, insomma, non è, spesso, fine a se stessa, semplice sfondo, ma diventa quasi un personaggio, comunica idee, nasconde simboli, è in stretta relazione coi personaggi e va, pertanto, interpretata.

Per le funzioni che lo spazio assume nei *Promessi sposi*, come nella maggior parte della narrativa, si rimanda alle pp. 14-15 del volume; qui ne forniamo uno schema riassuntivo.

5.1 Modalità descrittive dello spazio

La descrizione dello spazio può essere condotta in modi molto diversi, con effetti totalmente differenti sul lettore e sul significato stesso della narrazione. Le varie modalità dipendono spesso sia dall'epoca storico-letteraria a cui l'opera appartiene (nel mondo antico lo spazio fa da semplice sfondo, nel Medioevo assume valore allegorico...), sia dal genere: lo spazio descritto in una fiaba non potrà essere come quello di un romanzo realista. Analizziamo le principali modalità descrittive legate al genere e a qualche corrente letteraria.

Lo spazio realistico e le variazioni del campo visivo

Descrivere uno spazio così com'è nella realtà (o, anche se non esiste, come potrebbe essere nella realtà) può sembrare semplice, ma sono invece necessarie tecniche precise, di cui forse l'*incipit* dei *Promessi sposi* è uno degli esempi più significativi.

Lo spazio, infatti, in letteratura può essere descritto solo in successione, non nel suo insieme, come in una fotografia o, meglio ancora, come nella realtà. Il narratore potrà, così, dirigere l'osservazione dal primo piano alla panoramica, dal particolare al generale, dall'interno all'esterno, o viceversa, oppure con un andamento circolare.

SCHEMA RIASSUNTIVO



Lo spazio come *paysage d'âme*

Alcune correnti letterarie, e soprattutto il Romanticismo, non si limitano a dare ampia rilevanza allo spazio, ma spesso lo utilizzano quale specchio dei sentimenti dei personaggi. Lo filtrano perciò attraverso il loro punto di vista e il loro animo, spesso tormentato o profondamente turbato o particolarmente sensibile: l'effetto è che il paesaggio si carica di sentimenti, desideri, angosce del personaggio, con un effetto lirico, poetico. Si parla perciò di *paysage d'âme* ("paesaggio d'anima"), in cui le corrispondenze tra paesaggio e anima diventano spesso simboliche. La natura potrà essere rappresentata "in sintonia" o "in contrasto" con lo stato d'animo del personaggio.

Un esempio famosissimo è l'*Addio, monti* di Lucia: lo stesso paesaggio descritto realisticamente in apertura del romanzo si trasforma poeticamente e si carica di nostalgia quando Lucia lo guarda nella notte in cui è costretta a fuggire dal suo paesello natale (v. cap. VIII, rr. 516 ss.).

Lo spazio stereotipato: il *locus amoenus* e il *locus horridus*

Nell'antichità la rappresentazione dello spazio era convenzionale. Non esisteva l'idea di una riproduzione realistica degli spazi in cui l'uomo si muoveva e viveva; lo spazio era descritto secondo stereotipi, dal greco *topoi*, di cui i più famosi, e sfruttati per secoli, sono il *locus amoenus* e il *locus horridus*. Sono *topoi* molto antichi, già presenti in Omero. Se ne potranno leggere le caratteristiche nel glossario.

Lo spazio meraviglioso

L'immaginazione può qualche volta prendersi la libertà di rappresentare anche spazi che non esistono nella realtà. Anzi è questa la scelta consueta della narrativa orale più antica (miti, fiabe, leggende), in cui lo spazio è abitato da presenze soprannaturali e misteriose, malvagie o benefiche, e vi si verificano i fenomeni più strani, che suscitano meraviglia.

Naturalmente nel romanzo manzoniano, che è realistico, non sarebbe possibile la presenza di questo tipo di spazio, se Manzoni non adottasse la focalizzazione interna di un personaggio, per esempio di Renzo. Questo ingenuo ragazzo ancora immaturo, dalla fantasia accesa come quella dei bambini, educato dai racconti popolari, più volte nel romanzo trasfigura la realtà, se ne lascia incantare o spaventare, la vede misteriosa e meravigliosa, come quando arriva

a Milano per la prima volta (cap. XI, rr. 383 ss.) o come quando, in viaggio alla ricerca dell'Adda, si perde in un bosco, proprio come un eroe fiabesco (cap. XVII, rr. 77 ss.).

Lo spazio simbolico e le coppie spaziali

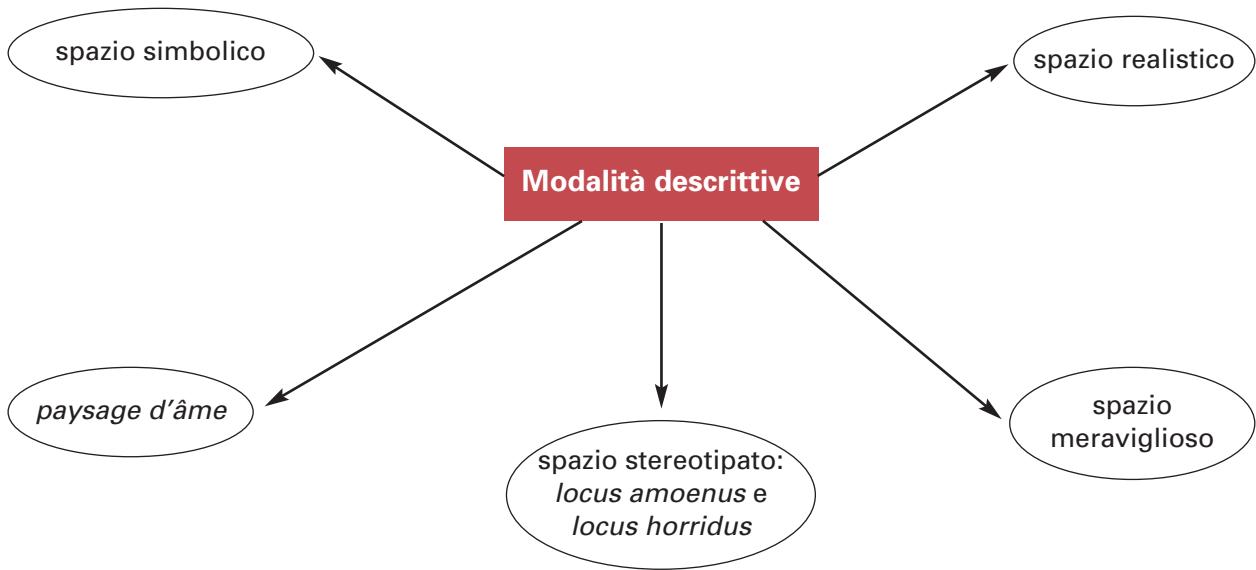
Talvolta lo spazio è descritto come metafora o simbolo di concetti astratti. In particolare, ha valore simbolico la contrapposizione di "coppie spaziali": alto/basso, interno/esterno, chiuso/aperto, rettilineo/tortuoso, ordinato/disordinato, città/campagna, mondo naturale/mondo umano, buio/luce ecc. Ogni coppia spaziale viene utilizzata come simbolo variabile di altre contrapposizioni, morali, psicologiche, ideologiche ecc., quali: superbo/umile, protezione/pericolo, oppressione/libertà, morale/immorale, vero/falso ecc. Il significato da attribuire ad ogni coppia non è sempre lo stesso. Per esempio, la coppia spazio chiuso/spazio aperto potrebbe rappresentare l'opposizione oppressione/libertà, o, viceversa protezione/pericolo.

Una coppia spaziale molto diffusa è quella tra mondo della natura e mondo dell'uomo, città e campagna, che si carica di valori diversi a seconda delle epoche storiche e della diversa sensibilità nei confronti della natura. Di questa coppia *I promessi sposi* ci offrono ancora una volta esempi interessanti, come in un passo dell'*Addio, monti* o nel brano in cui Renzo, costretto a fuggire dal suo paesello e dai suoi monti, giunge a Milano per la prima volta e vede il duomo. Qui, nel confronto tra il Resegone e il duomo, prende corpo il conflitto, nell'animo di Renzo, tra il villaggio, come Eden da cui è stato cacciato senza colpa, paradiso perduto per sempre, e l'inferno della città, che lo aspetta con tumulti, carestia, peste e morte.

Anche la coppia *locus amoenus/locus horridus* è una coppia spaziale.

SCHEMA RIASSUNTIVO

DESCRIZIONE DELLO SPAZIO



6. I PERSONAGGI

I personaggi rappresentano l'elemento narrativo più interessante per il lettore.

Vladimir Propp, uno studioso russo che ha analizzato la struttura della fiaba, ha individuato **sette ruoli**: l'eroe, l'antagonista, il donatore, l'aiutante, la principessa (oppure il personaggio o l'oggetto cercato), il mandante (colui che invia l'eroe a cercare qualcosa), il falso eroe (colui che pretende di sostituirsi all'eroe). Ognuno di essi svolge alcune delle **31 funzioni** che lo studioso ha individuato nel genere fiaba. Qui non elencheremo tutte le funzioni, ma solo quelle dei quattro ruoli principali:

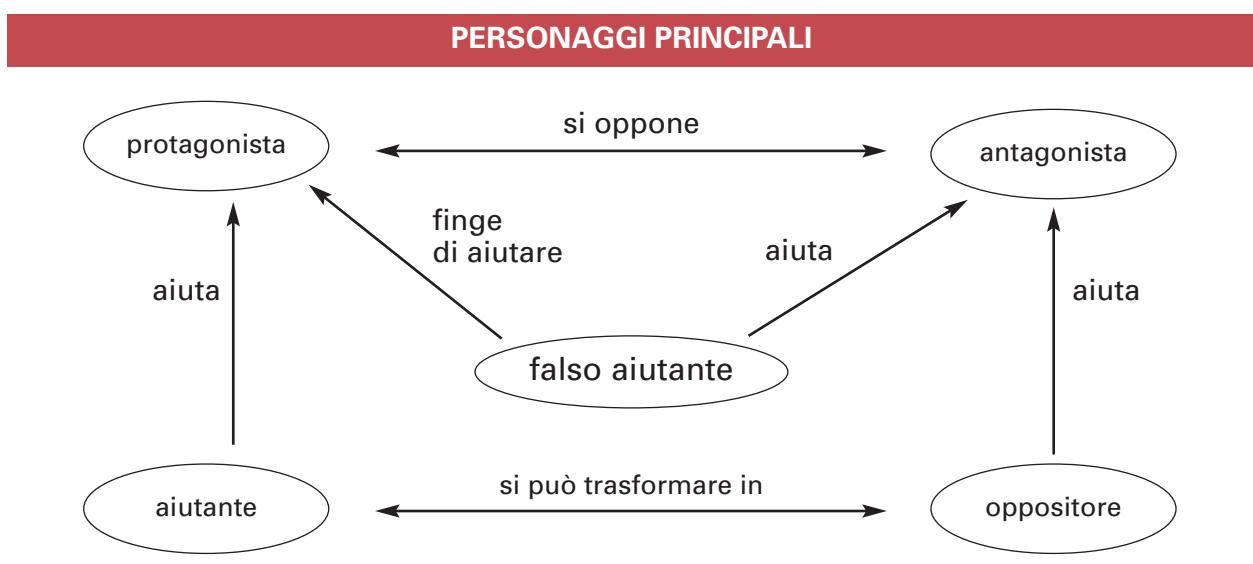
- il *donatore* e l'*aiutante*, per esempio, svolgono la funzione di mettere alla prova l'eroe per verificare se è degno del mezzo magico o dell'aiuto che gli vogliono donare;
- l'*antagonista* tenta di ingannare l'eroe, provoca un danno a lui o a un membro della sua famiglia, lotta con lui, ma alla fine viene sconfitto;
- l'*eroe* (o l'*eroina*) svolge un numero molto ampio di funzioni; potrebbe ricevere un ordine o un divieto e lo infrange, si allontana o viene cacciato di casa, parte alla ricerca di qualcosa che desidera oppure per riparare al danno provocato dall'antagonista, ingaggia una lotta con lui e alla fine lo sconfigge e spesso finisce con l'ucciderlo.

6.1 Ruoli e funzioni in altri generi

Anche in altri generi narrativi si possono analizzare i personaggi in base al loro ruolo e alle loro funzioni, ma in genere si preferisce distinguere i *personaggi principali*, che compaiono ripetutamente nel racconto e rivestono i ruoli fondamentali nella vicenda, e i *personaggi secondari*, che hanno ruoli marginali o di secondo piano o limitati, anche se talvolta possono imprimere una svolta alla storia; i personaggi privi di un ruolo nello svolgimento della storia si definiscono *comparse*.

Tra i *personaggi principali* il più importante è ovviamente il *protagonista*: la narrazione prende avvio nel momento in cui si rompe il suo equilibrio, per un avvenimento positivo o negativo, la nascita di un bisogno o di un desiderio, la voglia di cambiamento ecc., ed è centrata sugli avvenimenti che lo riguardano. Egli può condividere il suo ruolo con uno o più personaggi *comprimari*.

Sono generalmente personaggi principali anche: l'*antagonista*, che contrasta l'azione del protagonista, lo danneggia, rompe il suo equilibrio ecc.; l'*aiutante*, che cerca di favorire e proteggere l'eroe; il *falso aiutante*, che dovrebbe aiutare il protagonista, ma lo tradisce; l'*oppositore* che aiuta l'antagonista contro il protagonista, anche se talvolta può trasformarsi in aiutante del protagonista stesso, come l'aiutante può trasformarsi in oppositore e aiutare l'antagonista. Naturalmente questi ruoli sono facilmente individuabili solo in racconti che rispettino la struttura narrativa tradizionale, meno in quelli che se ne allontanano.



I personaggi secondari hanno un ruolo meno importante di quelli principali e diversa importanza anche tra loro. Possono, infatti compiere azioni che incidono sulla situazione o sul comportamento del protagonista, imprimendo una svolta nella storia, ma possono anche compiere azioni che non incidono sulla storia.

Le **comparse**, che appaiono in scena, in genere, solo una volta, servono a caratterizzare un ambiente o una situazione e non incidono sulla storia.

6.2 Il personaggio come modello umano

A volte è possibile ridurre personaggi relativamente omogenei tra loro ad un modello unitario.

Questi modelli hanno sempre lo stesso ruolo in opere diverse, quindi un ruolo codificato, soprattutto in certi generi. La commedia, per esempio, ha individuato modelli umani caratteristici, cui ha attribuito sempre gli stessi ruoli: il vecchio avaro che ostacola l'amore di due giovani, il servo furbo che li aiuta a realizzarlo, e così via. Lo stesso accade ancora oggi nella narrativa di consumo, dal romanzo rosa al giallo al racconto di fantascienza, in cui i ruoli, le funzioni, le situazioni si ripetono.

In altri casi è il singolo personaggio letterario ad assumere la funzione di modello umano. Alcuni personaggi molto famosi, infatti, hanno finito per assumere una specie di vita autonoma, divenendo il simbolo di un'epoca o di un certo ambiente sociale o di un modo di comportarsi, tanto che il loro nome è diventato un nome comune e indica un modello umano preciso: un donchisciotte, come il personaggio di Cervantes, è un idealista che combatte contro i mulini a vento, cioè per ideali utopistici, irrealizzabili; un dongiovanni è un seduttore impenitente e audace.

Un personaggio particolare è quello che si viene a costituire quando un insieme di individui entra in una relazione con altri individui tale da costituire un gruppo, una folla, con caratteristiche precise, che lo trasformano in un personaggio collettivo. Ne trattiamo nel glossario alla voce “personaggi”.

6.3 Le caratteristiche dei personaggi

Anche se è possibile analizzare un personaggio per la funzione che svolge nel racconto, molto più interessante risulta l'analisi della sua personalità.

Non sempre, tuttavia, il narratore spiega le ragioni del comportamento di un personaggio sulla base del suo carattere. Si può perciò fare una distinzione tra *racconto motivato* e *racconto non motivato*.

- **Il racconto motivato** spiega un'azione del personaggio con una *motivazione ristretta*, che può riguardare un *tratto psicologico* (es.: *La ragazza a quelle parole fuggì via perché era timida*) o uno *stato d'animo* (es.: *La ragazza a quelle parole fuggì via perché ne ebbe paura*), oppure con una *motivazione generalizzante* (es.: *La ragazza a quelle parole fuggì via perché tutte le ragazze, a quell'età, non amano sentir parlare così*).
- **Il racconto non motivato** non dà alcuna motivazione (es.: *La ragazza a quelle parole fuggì via*).

Anche quando il narratore analizza la personalità dei personaggi, essa non presenta sempre lo stesso grado di complessità. Il diverso grado di complessità determina, tra l'altro, la distinzione tra *tipi* e *individui*, le cui caratteristiche sono definite nel glossario. Qui precisiamo che, in genere, il tipo è personaggio *statico*, l'individuo è *dinamico*. La distinzione non implica, tuttavia, un diverso valore tra tipi e individui.

Non sempre, però, un personaggio statico è un tipo. Statici possono essere anche alcuni individui, che non si modificano nel corso della vicenda, senza che per questo ne siano appiattiti.

Generalmente in un racconto, e soprattutto in un romanzo, c'è una giusta mescolanza di individui e tipi, di personaggi statici e personaggi dinamici, che serve a dare ritmo alla narrazione, senza rallentarlo con la presenza di soli individui dalla psicologia complessa; permette, inoltre, di mettere in scena molti personaggi, dando rilievo solo ad alcuni, senza dover seguire le vicende di ciascuno.

6.4 Una somma di tratti psicologici e stati d'animo

Il personaggio è sempre caratterizzato da un certo spessore psicologico, seppur diversamente approfondito. È necessario distinguere i **tratti psicologici**, che si mantengono relativamente costanti nel tempo e costituiscono il carattere

del personaggio, e quelli momentanei, gli **stati d'animo**, le sensazioni e i sentimenti, che cambiano continuamente. La modifica di un tratto psicologico è segno dell'evoluzione del personaggio, mentre quella di uno stato d'animo dipende dalle circostanze contingenti.

Facciamo un esempio: Lucia ha come *tratto psicologico* la timidezza, nel momento in cui ha paura è, invece, in un particolare *stato d'animo*. Quando arrossisce, poi, significa contemporaneamente che è timida (tratto psicologico) e che qualcosa l'ha messa, in quel momento, in uno stato d'animo di disagio.

6.5 Una somma di indizi di varia tipologia

Anche se il personaggio è un insieme complesso di caratteri, non è detto che questi caratteri vengano analizzati esplicitamente dal narratore. Le motivazioni del suo agire, il suo modo d'essere, la sua psicologia, il suo stato d'animo in quel momento spesso, proprio come accade nella realtà, devono essere dedotte dal comportamento, dai gesti, dalle azioni, dalle parole del personaggio stesso o di altri. Il narratore fornisce, cioè, una serie di **indizi**, affidando al lettore il compito di decifrarli. Questa ambiguità nella definizione del personaggio ci permette di considerarlo proprio come una persona reale, con tutti i dubbi che sempre ci lascia l'indagine nell'animo di qualcuno.

A volte, addirittura, un personaggio letterario può apparirci più vivo e affascinante di una persona reale, perché, mentre è difficile conoscere i pensieri nascosti, tutti i pregi e tutti i difetti di un individuo reale, del personaggio letterario, a volte, il narratore fornisce tanti di quegli indizi da permetterci di penetrare nella profondità della sua anima.

Ma occorre anche non dimenticare che un personaggio è solo quello che si può desumere dal testo: di lui si potranno dare diverse interpretazioni, ma si dovrà sempre partire da una lettura molto attenta del testo e trovare in esso gli elementi per giustificare qualunque interpretazione.

Il narratore fornisce gli indizi relativi al personaggio o direttamente o attraverso lo stesso personaggio o tramite altri personaggi.

Qualsiasi elemento della narrazione tuttavia può essere un indizio: azioni, gesti, discorsi, abbigliamento del personaggio, arredamenti, ambienti che frequenta o in cui vive, oppure discorsi e azioni di altri nei suoi confronti.

Il narratore, però, non esaurisce quasi mai l'interpretazione del personaggio e ciò potrebbe rappresentare uno stimolo per il lettore, che deve giocare d'intelligenza se vuol capirlo a fondo, prestando la massima attenzione nell'individuare gli indizi e fare le **inferenze** (cioè le deduzioni logiche) adeguate per poterli interpretare e cogliere così la *caratterizzazione* del personaggio.

La **caratterizzazione** può essere: **psicologica** (riguarda stati d'animo e tratti del carattere del personaggio, che spesso dipendono anche dalla sua biografia), **sociale** (relativa alla classe sociale a cui il personaggio appartiene), **culturale** (riguarda il suo grado di istruzione e di cultura), **ideologica** (esprime le sue idee e i suoi ideali).

Riassumiamo le sfere di indagine e la tipologia degli indizi cui è bene prestare attenzione per individuare le caratteristiche del personaggio nello schema della pagina seguente

6.6 Le tecniche di presentazione dei personaggi

L'impatto del personaggio sul lettore è determinante sull'idea che il lettore se ne farà. Particolare cura, quindi, sarà posta, per esempio, nel creare la giusta atmosfera al suo ingresso in scena.

La **presentazione** di un personaggio può essere **diretta**, quando esso viene presentato dal narratore, da altri personaggi o da se stesso; presentazione **indiretta**, quando è compito del lettore desumerne la caratterizzazione dagli indizi forniti dal testo. Naturalmente il più delle volte la presentazione è **mista**, cioè alcuni caratteri sono presentati direttamente, altri sono affidati alle intuizioni del lettore.

È importante fare attenzione alla presentazione del personaggio prima e durante il suo ingresso nella scena.

Le tecniche adoperate dal narratore manzoniano per presentare i suoi personaggi sono analizzate alla p. 18 del volume.

SFERE DI INDAGINE E TIPOLOGIA DEGLI INDIVIDUI

Caratterizzazione psicologica	Caratterizzazione sociale	Caratterizzazione culturale	Caratterizzazione ideologica
<ul style="list-style-type: none"> - aspetto e caratteristiche fisiche; - notizie biografiche; - comportamenti; - modalità di reazione ai fatti; - relazioni con altri personaggi; - evoluzione nel corso della vicenda. 	<ul style="list-style-type: none"> - abbigliamento; - classe sociale a cui appartiene; - lavoro che svolge; - condizioni economiche; - ambienti in cui si muove; - relazioni con altri personaggi; - classe dei personaggi con cui intrattiene relazioni. 	<ul style="list-style-type: none"> - grado di istruzione e di cultura; - lingua che adopera; - interessi. 	<ul style="list-style-type: none"> - contenuto dei discorsi; - opinioni espresse; - vicende in cui è coinvolto.

Finalità degli indizi

Gli indizi non servono solo a conoscere il personaggio, ma sono fondamentali:

- a comprendere il comportamento del personaggio nel corso della vicenda;
- a comprendere lo svolgimento della vicenda stessa;
- a individuare i messaggi di cui il personaggio è portatore, spesso anche come portavoce dell'autore;
- a interpretare correttamente il testo;
- a stabilire la valenza simbolica del personaggio, della sua eventuale evoluzione e della storia stessa.

6. 7 Il sistema dei personaggi

Il personaggio non è isolato rispetto all'ambiente, né rispetto agli altri personaggi. Anzi, con questi ultimi, egli instaura, nell'ambito del racconto, relazioni diverse, che possono essere più o meno forti e significative, fino a costituire in alcuni casi un vero e proprio **sistema dei personaggi**.

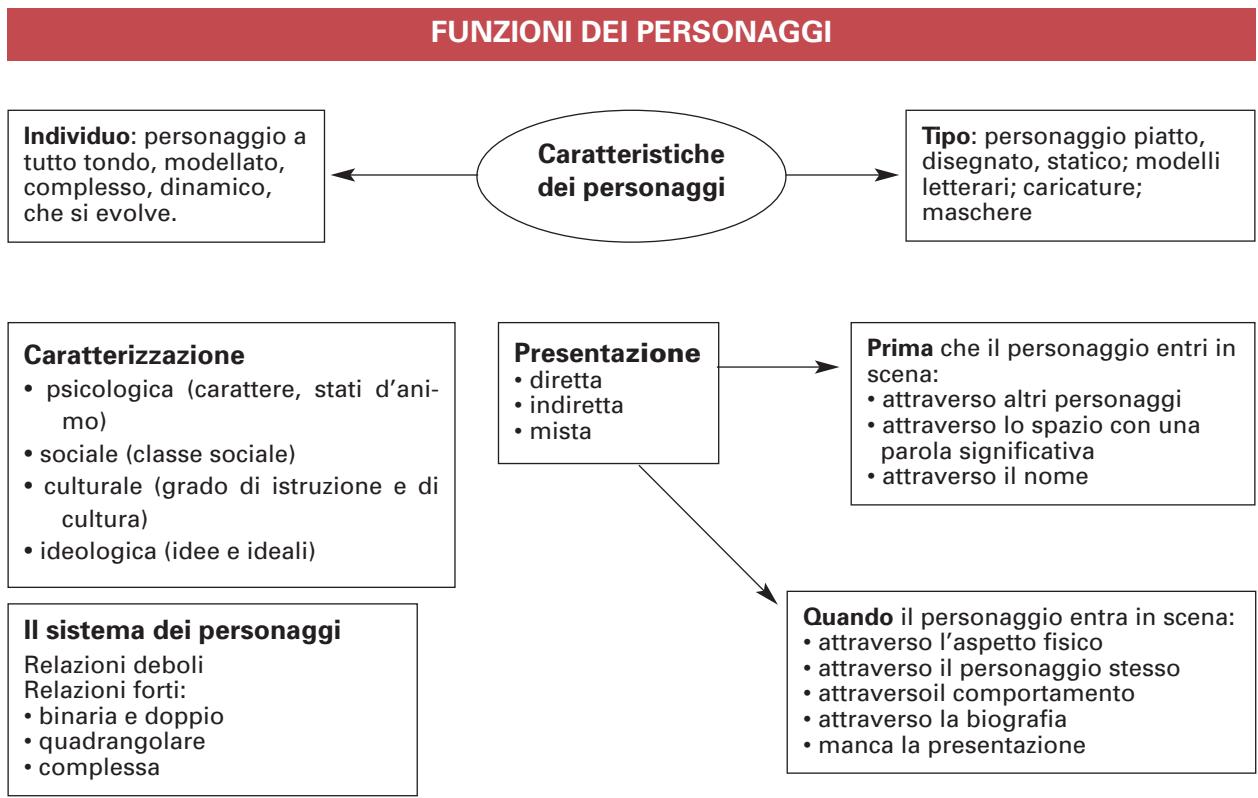
Le **relazioni** possono essere **deboli**, se il personaggio entra in rapporto, per un tempo limitato, con persone sempre diverse, o relazioni **forti**, se tra i personaggi si crea un rapporto continuativo.

Una relazione **forte** può essere:

- **binaria**, quando due personaggi entrano in relazione d'amore, di conflitto, di condivisione di scopi, di amicizia, di dipendenza l'uno dall'altro. Un caso particolare è costituito dal **doppio**: due personaggi costituiscono l'uno il "doppio" dell'altro, cioè hanno caratteristiche molto simili oppure opposte ma simmetriche, speculari, e sono legati molto strettamente tra loro, con un rapporto d'affetto o di odio; caso famosissimo è quello del dottor Jekyll e mister Hyde del celebre romanzo di fine Ottocento, o del visconte dimezzato di Calvino;
- **triangolare**, quando è presente il tipico triangolo amoroso, cioè lui, lei, l'altro, ma può assumere le altre caratteristiche di una qualsiasi relazione a tre, come due contro l'altro, due in lite a causa di un altro ecc.;
- **quadrangolare**, quando si viene a creare una relazione di antagonismo o attrazione tra due coppie diverse, scambi di funzioni e di ruoli tra i componenti ecc.

Spesso, tuttavia, le relazioni sono più **complesse** e vanno analizzate caso per caso.

I personaggi, inoltre, nell'ambito del sistema dei personaggi, sono classificati in base alle loro funzioni di vittime, oppressori e mediatori, i quali ultimi si distinguono in protettori delle vittime e strumenti degli oppressori.



7. RAPPRESENTAZIONE DELLE PAROLE E DEI PENSIERI DEI PERSONAGGI

Per riferire le parole e i pensieri dei personaggi, il narratore può utilizzare la *citazione* o il *resoconto* di quanto i personaggi dicono o pensano.

Con la *citazione* si riportano testualmente le parole o i pensieri di un personaggio, spesso, ma non sempre, delimitate da segni grafici come le virgolette o il trattino; con il *resoconto*, invece, è la voce narrante a riferire, con parole proprie, parole e pensieri dei personaggi, non delimitati da segni grafici e talvolta riassunti.

Parole e pensieri, poi, possono essere inseriti in strutture formali precise, come puoi constatare osservando lo schema seguente.

CITAZIONE	PAROLE	TECNICHE	FORME
CITAZIONE	PAROLE	<p>Discorso diretto (legato) È introdotto da verbi di "dire" e dai due punti. Possono essere presenti o no le virgolette o il trattino.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempi:</i> Marco entrò e disse: «Sono qui!» Marco entrò e disse: – Sono qui! Marco entrò e disse: Sono qui! <p>Discorso diretto libero Non è introdotto da verbi di dire. Possono essere presenti o no virgolette o trattino.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempi:</i> Marco entrò. Sono qui! Marco entrò. «Sono qui!» Marco entrò. – Sono qui! 	<p>Monologo Un personaggio parla a un interlocutore presente ma silenzioso. Forma molto usata nei monologhi teatrali, anche comici, in cui l'attore parla da solo in presenza degli spettatori.</p> <p>Dialogo Due o più personaggi parlano tra loro alternandosi. Può essere indicato o no il nome del personaggio che parla, il verbo di dire e le virgolette e il trattino.</p> <p>Soliloquio Un personaggio parla o pensa tra sé e sé o a interlocutori immaginari, senza la presenza di interlocutori reali. Il discorso o il pensiero, sempre diretti, possono essere sia legati che liberi.</p>
		<p>Pensiero diretto (legato) È introdotto da verbi di "pensare" e dai due punti. Possono essere presenti virgolette (spesso diverse da quelle usate per il discorso) o trattino.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempi:</i> Marco entrò e pensò: "Com'è brutto qui!" Marco entrò e pensò: – Com'è brutto qui! Marco entrò e pensò: Com'è brutto qui! <p>Pensiero diretto libero Non è introdotto da verbi di "pensare". Possono o no essere presenti virgolette (spesso diverse da quelle usate per il discorso) o trattino.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempi:</i> Marco entrò. "Com'è brutto qui!" Marco entrò. Com'è brutto qui! 	<p>Monologo interiore Un personaggio pensa in assenza di qualsiasi interlocutore, in forma di "pensiero diretto libero", ma senza virgolette, né trattino.</p>
RESOCINTO	PAROLE	<p>Discorso indiretto (legato) È introdotto da espressioni come "disse che..."</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempio:</i> Marco era triste e disse che aveva fatto troppi sacrifici. <p>Discorso indiretto libero Non è introdotto da espressioni come "disse che...", ma è caratterizzato da alcuni elementi: a. presenza di sintassi elementare, frequenza di esclamative e interrogative, lessico quotidiano; b. spesso è anticipato da espressioni che alludono al dire e che lasciano intuire al lettore che quanto segue è quanto ha detto il personaggio. Poiché non sempre si può essere certi che si tratti di un discorso indiretto libero, è sempre utile trasformare quello che appare come un indiretto libero in discorso diretto del personaggio, trasformando, nei verbi, la terza persona singolare in prima persona singolare e adeguando il tempo.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempio:</i> Marco era triste e parlava. Ne aveva fatti di sacrifici! Trasformiamo in discorso diretto: Marco era triste e parlava, (dicendo): «Ne ho fatti di sacrifici!» 	
		<p>Pensiero indiretto (legato) È introdotto da espressioni come "pensò che..."</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempio:</i> Marco era triste e pensava che aveva fatto troppi sacrifici. <p>Pensiero indiretto libero Presenta le stesse caratteristiche del discorso indiretto libero, non è introdotto da alcun verbo, ma anticipato da espressioni che alludono al pensare. Anche in questo caso è possibile trasformare per controllo in pensiero diretto legato o libero.</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Esempio:</i> Marco era triste. Quanti ricordi. Ne aveva fatti di sacrifici! Trasformiamo in pensiero diretto: Marco era triste (e pensò): "Quanti ricordi. Ne ho fatti di sacrifici!" 	

COMMENTARE IL TESTO: LINGUA E STILE

1. LO STILE

Lo stile è la forma dell'espressione di un'opera, l'insieme delle scelte linguistiche e formali con cui viene espresso il contenuto. Ogni arte traduce, infatti, idee, sentimenti, concetti ecc. in un messaggio profondamente connotato attraverso uno stile particolare. Lo stile è, quindi, il modo che ogni artista trova per interpretare la realtà e costituisce il suo personale linguaggio.

Ma lo stile può anche essere quello di un gruppo di artisti, di una corrente, come lo stile barocco o quello romantico. Un tempo, lo stile era una tecnica espressiva regolata da norme precise a cui l'artista doveva adeguarsi in base al genere prescelto (lirica, epica, tragedia, commedia ecc.). Lo stile veniva suddiviso in tre generi ben distinti e legati a determinati contenuti: **tragico, elegiaco e comico**. Gli argomenti elevati, di carattere eroico o filosofico, dovevano essere espressi in forma sublime, nello stile tragico; per i temi amorosi generalmente si ricorreva a una forma intermedia, lo stile elegiaco; argomenti più quotidiani e temi realistici erano trattati in uno stile comico e plebeo. Pertanto i personaggi popolari erano rappresentati in modo da suscitare il riso e il disprezzo. Lo stile veicolava così un atteggiamento ideologico.

Ma il cristianesimo ha scosso la tripartizione degli stili, mescolando tragico e umile, perché l'incarnazione di Cristo, che si fa uomo, cala il divino nella realtà quotidiana, umile. Così, la *Divina commedia* di Dante, capolavoro del realismo cristiano medievale, presenta una rivoluzionaria mescolanza degli stili. Il Romanticismo riprende l'opera di emancipazione dell'arte dai vincoli degli stili tradizionali. Nasce, così, la ricchezza e la varietà degli stili de *I promessi sposi*, in cui Manzoni sa osservare con bonaria comprensione la sbornia di Renzo, penetrare con una grande capacità di analisi psicologica nell'animo di Gertrude e dell'innominato, innalzarsi al livello tragico ed eroico nelle pagine sulla peste.

2. I LIVELLI DELLA LINGUA

Uno stile è determinato innanzitutto da precise scelte linguistiche.

La lingua può essere utilizzata su livelli diversi in relazione ai diversi contesti in cui avviene la comunicazione. Si distinguono in genere tre livelli:

1. livello informale, usato quando si parla con interlocutori con cui si è in rapporto di familiarità; è il parlato quotidiano e può essere anche una lingua regionale, popolare o un dialetto; non presenta di solito grande varietà nel lessico;
2. livello medio, usato nelle comunicazioni quotidiane più svariate, dai posti di lavoro ai giornali, alla scuola, perché utilizza la lingua nazionale, senza accentuate inflessioni regionali, un lessico vario, ma di uso corrente, una sintassi che predilige la coordinazione;
3. livello formale, usato per comunicazioni di argomento elevato (letterario, scientifico, filosofico ecc.), nelle cerimonie e negli incontri importanti, e presenta una forma controllata, un lessico preciso, con espressioni ricercate, una sintassi complessa, per lo più ipotattica, con strutture varie e presenza di figure retoriche.

3. I REGISTRI LINGUISTICI

Il registro linguistico è la varietà della lingua utilizzata per le diverse esigenze della comunicazione linguistica ed è in relazione con il livello linguistico scelto (a volte i termini *livello* e *registro* vengono usati come sinonimi). I diversi registri sono definiti nel glossario, qui li esemplifichiamo mostrando come uno stesso concetto possa essere espresso adoperando diversi registri della nostra lingua. Gli esempi potranno essere utili a svolgere esercizi di scrittura creativa.

- *registro popolare*: «...e no' rompe, me so' stufato! Ho sbagliato, sarà la fine der monno!»
- *registro colloquiale-familiare*: «Scusa, ho sbagliato, ma sto male, non puoi perdonarmi?»

- *registro intimo-confidenziale*: «Dài, scusa, non lo faccio più, mi fai star male se mi fai il muso così!»
- *registro medio*: «La prego di scusarmi se l'ho involontariamente offesa, ne sono molto spiacente.»
- *registro impersonale-burocratico*: «Il sottoscritto dichiara di non essere responsabile dell'incidente a lui imputato, in quanto non pienamente cosciente della situazione. Produrrà le prove necessarie a scagionarlo, con le modalità e nei tempi previsti dalla legge. Nella speranza di un esito favorevole della pratica, distinti saluti. In fede (firma).»
- *registro colto*: «Consapevole di averLa offesa per leggerezza e non certo per arroganza, oso implorare il Suo perdono, il quale soltanto potrà restituire serenità al mio animo.»
- *registro aulico o solenne*: «Conscio di avervi offeso per sconsiderata levità e non già per deliberata protervia, oso implorare il vostro perdono, il quale soltanto potrà restituire serenità al mio animo esulcerato..»
- *registro poetico*, usa il livello connotativo della lingua, dando molto spazio alla musicalità delle parole, anche modificando la loro collocazione nella frase e quindi la successione degli accenti; usa forme lessicali consolidate dalla tradizione, come *fraле*, *guardo*, *pria*, *avea...*, oppure termini arcaici, inutilizzabili nel linguaggio corrente, *aracaismi* come *nui*, *rai* o derivati direttamente dal latino (latinismi) e voci dotte (es.: *alma*, *augelli*). Ecco come Dante esprime la propria vergogna per un comportamento sbagliato: «Allor con li occhi vergognosi e bassi, / temendo no [costrutto latino] 'l mio dir li fosse grave, / infino al fiume del parlare mi trassi.» (D. Alighieri, *Inf.*, III, 79-81).

4. IL LESSICO: la polisemia della parola

La scelta del lessico in letteratura mira, generalmente, a selezionare parole ricche di significati diversi, ambigui, lontani dalla norma. Vediamo attraverso quali meccanismi.

Denotazione e connotazione: normalmente si comunica per trasmettere un messaggio chiaro e senza equivoci. Talvolta però alla comunicazione oggettiva e univoca vogliamo aggiungere sfumature diverse che esprimano anche i nostri sentimenti, lo stato d'animo o una nostra scelta personale.

Quando vogliamo essere precisi e oggettivi useremo i vocaboli nel loro valore *denotativo* (quello su cui tutti concordano e che è riportato nei dizionari), quando invece vogliamo far sentire il peso della nostra scelta li useremo in modo *connotativo*.

Così, se un padre presenterà il bambino che tiene per mano dicendo «Questo è mio figlio», userà il termine “figlio” in senso denotativo, mentre se dirà «Questo è il mio bambino» aggiungerà, oltre all’informazione che si tratta di suo figlio, anche la notizia che è un bambino. Se invece dirà: «Ecco il mio cucciolo», aggiungerà all’informazione che si tratta di suo figlio e che è un bambino, anche una grande carica di tenerezza. Ma userà l’espressione “cucciolo” solo se parla con un amico e non certo con l’impiegato dell’anagrafe.

Scarto dalla norma: la connotazione è naturalmente molto più carica di significati e si presta ad esprimere meglio la soggettività. Spesso è portata alle estreme conseguenze e allontana decisamente la lingua letteraria dalla norma linguistica (per questo si parla di scarto dalla norma). Lo scarto può riguardare tanto l’uso del vocabolo, quanto la sintassi e carica di significato una parola o una frase.

Doppio senso: è una forma particolare di connotazione che gioca sul doppio senso delle parole, come nella frase “il gatto ha addentato il capo”, in cui *capo* può assumere diversi significati, quali il capufficio, la testa di qualcuno o l’inizio di un gomitolo di lana.

5. LA CONNOTAZIONE DEL LESSICO ATTRAVERSO FIGURE RETORICHE

La letteratura comunica, spesso, con immagini create attraverso le cosiddette **figure retoriche**. Esse possono riguardare i suoni (fonemi), il significato oppure l’ordine delle parole nella frase.

5.1 Le figure fonetiche

Le **figure fonetiche**, sono create tramite l’abbinamento di suoni, l’insistenza su alcuni suoni ripresi più volte in parole diverse. Le figure retoriche di suono o figure fonetiche fissate dalla tradizione sono:

- *allitterazione*;
- *assonanza*;
- *consonanza*;
- *onomatopea*;
- *paronomasia*.

5.2 Le figure retoriche di significato

Le figure retoriche di significato si creano per traslazione semantica o per relazione analogica.

Entrambi i procedimenti caricano le parole e le immagini di significati inediti, nuovi, che non solo ci sorprendono, ma trasformano anche il nostro modo di guardare la realtà.

Sono create per **traslazione semantica**, cioè per “trasferimento” di significato, le seguenti figure retoriche:

- *antifrasì*;
- *antitesi*;
- *antonomasia*;
- *apostrofe*;
- *eufemismo*;
- *interrogazione retorica*;
- *ipallage*;
- *iperbole*;
- *ironia*;
- *litote*;
- *metafora*;
- *metonimia*;
- *perifrasi*;
- *personificazione*;
- *prosopopea*;
- *reticenza*;
- *sarcasmo*;
- *similitudine*;
- *sineddoche*.

Si creano per **relazione analogica** quelle figure retoriche che portano, invece, alle estreme conseguenze la tendenza ad abbinare i concetti sulla base di libere associazioni mentali basate sull’*analogia*. L’*analogia* è un procedimento che sostituisce i consueti rapporti logici, sintattici e semantici delle parole con rapporti basati su somiglianze, spesso nascoste, ma percepibili per intuito, sia sul piano del significato sia su quello del significante. Sul piano del significato le principali figure retoriche sono:

- *allegoria*;
- *ossimoro*;
- *simbolo*;
- *sinestesia*.

5.3 Figure retoriche dell’ordine o sintattiche

Spesso per garantire a una parola un posto di rilievo si può stravolgere la costruzione sintattica, attraverso le figure retoriche dell’ordine:

- *accumulazione caotica*;

- *anacoluto*;
- *anafora*;
- *anastrofe* (inverte l'ordine comune di due parole);
- *chiasmo*;
- *climax e anticlimax*;
- *enumerazione*;
- *inversione* (inverte l'ordine “normale” della frase soggetto+verbo; con l'inversione, il soggetto posto alla fine della frase, a volte anche dopo molti complementi, acquista grande rilievo, anche per l'attesa cui è costretto il lettore);
- *iterazione*;
- *iperbato* (inserimento di parole all'interno di un costrutto, che producono un andamento irregolare della frase rispetto all'ordine previsto).

Per la definizione e gli esempi di tutte le figure retoriche si rimanda al glossario.

5.4 Il plusvalore delle figure retoriche

Da quanto detto finora potrebbe sembrare che le figure retoriche siano una specie di gioco, con cui i poeti e i letterati in genere si divertono a complicare le cose. Invece, se provassimo a sostituire tutte le figure retoriche presenti in una qualunque poesia, essa perderebbe gran parte del suo significato, o meglio del *surplus* di significato che le figure retoriche, tutte quante, da quelle fonetiche a quelle d'ordine, garantiscono. Nell'ode *Il cinque maggio*, Manzoni paragona i ricordi che si accavallano nella mente di Napoleone ad un'onda che lo travolge.

Come sul capo al naufrago
 l'onda s'avvolge e pesa,
 l'onda su cui del misero,
 alta pur dianzi e tesa,
 scorre la vista a scernere
 prode remote invan;

tal su quell'alma il cumulo
 delle memorie scese.

La similitudine non serve solo a spiegare lo stato d'animo del grande generale prigioniero, ma aggiunge un sovrappiù di significato. Qui l'idea, piuttosto astratta, dei ricordi che affiorano alla mente di Napoleone acquista un'immagine concreta, e i ricordi diventano una massa d'acqua che si scaraventa addosso a un uomo ormai prostrato come un naufrago, un uomo che fino a quel momento ha “navigato” per tutta Europa, imponendole il suo potere, e ora ha perso tutto, la “nave” e il comando, ed è preda delle onde. Si aggiunge così anche l'immagine di Napoleone confinato su un'isola remota, Sant'Elena, lontana da qualsiasi costa, preda appunto delle onde enormi dell'oceano. Quel “si avvolge e pesa... sul capo al naufrago” esprime il peso, fisico opprimente, dei ricordi nella mente di Napoleone.

Se, per spiegare lo stesso concetto, si fosse usata una similitudine diversa, per esempio con un masso incombente sulla testa di un viandante, si sarebbero persi tutti i riferimenti che abbiamo individuato e l'effetto sarebbe stato del tutto diverso.

6. COORDINAZIONE E SUBORDINAZIONE

Non solo la posizione delle parole nella frase, ma anche la struttura sintattica del periodo è fondamentale nello stile. La costruzione di periodi con frasi coordinate è chiamata *paratassi*. L'*ipotassi*, invece, è una strutturazione sintattica in cui le proposizioni sono legate tra loro secondo un rapporto di subordinazione. Le frasi coordinate sono sullo stesso piano, giustapposte, hanno lo stesso ritmo del pensiero che si esprime per associazioni di idee; la subordinazione, in cui le frasi dipendono una dall'altra e si trovano quindi in una posizione gerarchicamente diversa, è tipica, invece, del ragionamento elaborato, della riflessione razionale, che mette in relazione diversi elementi e attribuisce ad ognuno un diverso ruolo.

7. PRINCIPALI CARATTERISTICHE DELLO STILE GIORNALISTICO

Uno stile particolare è quello giornalistico. Per scrivere articoli destinati alla pubblicazione sui giornali è, infatti, necessario adeguare lo stile alle esigenze del pubblico a cui la testata giornalistica si rivolge principalmente.

Se un giornale intende rivolgere ad un ampio pubblico di lettori di cultura media, lo **stile** e il **lessico** dovrà rispettare il criterio di chiarezza e di comprensibilità, in modo da generare un testo facilmente accessibile; si devono evitare le espressioni straniere, le citazioni dal latino e il lessico specialistico; il significato delle sigle meno note va esplicitato.

Il **lessico** deve essere concreto e, quindi, si fa il più possibile economia di vocaboli che esprimono concetti astratti.

Lo **stile** giornalistico deve essere:

- scorrevole, deve preferire una struttura paratattica e utilizzare quindi proposizioni prevalentemente coordinate e mai troppo lunghe; il ritmo di lettura sarà generato dall'alternanza di frasi più lunghe e frasi brevi; lo stile nominale andrebbe il più possibile tradotto in quello verbale, per esempio è preferibile sostituire la frase «È stata comunicata la decisione del Consiglio a favore dell'integrazione dello stanziamento per l'esecuzione di interventi di manutenzione...» con la frase «Il Consiglio ha deciso di integrare i fondi stanziati per la manutenzione...». Si devono preferire le forme verbali esplicite a quelle implicite (gerundio, participio, infinito), l'indicativo piuttosto che il congiuntivo e l'imperativo, che può indisporsi il lettore, mentre il condizionale è frequente, come gli avverbi "forse" e "probabilmente", perché esprime possibilità ed eventualità in merito a fatti di cui non si è ancora certi e attenua i toni con cui vengono espresse opinioni soggettive e discutibili. I tempi presenti (anche come presente storico), futuro semplice, passato prossimo, imperfetto e in generale i tempi semplici sono preferibili rispetto al passato remoto, al futuro anteriore e ai tempi composti in genere;
- diverso dal testo narrativo anche quando descrive (specialmente nella cronaca): lo scopo è innanzitutto informare in modo esauriente, corretto, impersonale e sintetico, producendo testi di immediata lettura e comprensione. I dettagli vanno selezionati in base alla loro importanza e presentati in maniera quasi "fotografica". Aggettivi e avverbi sono utilizzati in modo mirato e moderato;
- impersonale: fatta eccezione per editorialisti e opinionisti, i giornalisti non dovrebbero intervenire né sul piano dei contenuti (evidenziando, mettendo in ombra o addirittura trascurando fatti, riferimenti o concetti), né sul piano formale (attraverso l'uso delle prime persone singolare e plurale e attraverso la scelta di sostantivi, predicati, aggettivi e avverbi che indichino una presa di posizione dell'autore dell'articolo). Per ragioni di correttezza professionale, vanno scelti con attenzione aggettivi attributivi ed evitati i "sostantivi qualificanti", come per esempio "il mostro", "il terrorista", "il colpevole". In questi casi si ricorre ad altri termini, come "il sospettato" o "l'indiziato", o talora si premette al sostantivo l'aggettivo "presunto", come il "presunto colpevole".

INTERPRETARE IL TESTO: I LIVELLI DELLA COMPRENSIONE

1. COMPRENSIONE DI I LIVELLO: LA LETTURA

Per capire un testo non sempre è sufficiente una sola lettura. Una prima lettura ci serve in genere per capire lo svolgimento dei fatti, ma non sempre cogliamo i particolari e il significato profondo del testo. Procediamo, allora, per tappe.

- *Datazione e parafrasi*

La lingua letteraria, spesso, si allontana dall'uso corrente, manipolando in modo originale e imprevedibile il codice linguistico; il significato letterale risulta perciò a volte oscuro, perché si fa uso di vocaboli arcaici, letterari, poco usati, o che appartengono a linguaggi specifici. Per capire un racconto, quando non si hanno a disposizione le note al testo, è indispensabile pertanto l'uso del dizionario. Nella scelta del vocabolo da sostituire, però, occorre tener presente l'epoca in cui l'opera è stata scritta, perché la lingua si evolve nel tempo e una stessa parola potrebbe anche cambiare il suo significato. Quindi la **datazione** è il primo passo fondamentale che deve sempre precedere la successiva **parafrasi**.

Il nuovo testo che risulterà dalla parafrasi, costituito di parole, espressioni e sintassi quotidiane, perde gran parte dei suoi messaggi, ma consentirà una **comprendione di I livello**.

Per completare il lavoro di comprensione del testo, è necessario anche interrogarsi sul significato del finale del racconto, per poi riassumere l'intero testo, suddividendolo in sequenze sulla base del significato individuato.

2. COMPRENSIONE DI II LIVELLO: ANALISI E COMMENTO

La comprensione di II livello è data dall'**analisi** e dal **commento** del testo, di cui abbiamo fornito precedentemente gli strumenti utili (narratologia, stile ecc.).

3. COMPRENSIONE DI III LIVELLO: LA CONTESTUALIZZAZIONE E L'INTERPRETAZIONE

Per giungere all'interpretazione del testo occorre procedere per tappe. Innanzitutto, è necessario **mettere in relazione il testo con il contesto** in cui si inserisce, cioè **contestualizzare**.

3.1 Contestualizzazione

Il contesto comprende molte cose, quindi, per comodità, suddividiamo la contestualizzazione in relazione a diversi elementi.

- *Rapporto col macrotesto*

Talvolta un testo è inserito in un testo più ampio (in un romanzo se si tratta di un brano, in una raccolta se si tratta di una novella o di una poesia, e così via). Si parla allora di macrotesto. Il macrotesto presenta testi con caratteristiche comuni, sia a livello formale che tematico. Su queste analogie occorre riflettere, per individuarvi le tematiche e i modi espressivi più frequenti.

- *Rapporto con la poetica dell'autore*

Il testo di un autore entra, comunque, in relazione con tutto il resto della sua **produzione** e, soprattutto, con la

visione che egli ha della letteratura in generale e della sua letteratura in particolare. Questo insieme di opinioni si definisce **“poetica”** ed è alla base di tutta la produzione dell’autore stesso.

- *Rapporto con la tradizione*

Un artista intreccia sempre rapporti con la tradizione che lo precede, neanche il più trasgressivo può prescindere da essa, se non altro per confutarla e rivoluzionarla. In realtà, tutti i grandi artisti sono contemporaneamente legati alla tradizione e rivoluzionari, per questo, in fondo, sono “grandi”, perché hanno lasciato un’impronta personale nel percorso dell’arte, tracciato da altri nel corso di un tempo millenario. Il rapporto con la tradizione riguarda sia le forme che le informazioni contenute nel testo.

- *Rapporto col genere*

La tradizione ha consolidato alcuni generi, ognuno dei quali presenta regole precise, una certa ricorrenza di temi, di aspetti strutturali, di forme espressive. Aderire ad un genere significa accettare, anche se non necessariamente in modo pedissequo, queste regole. Nel commento sarà necessario sottolineare le scelte obbligate che l’adesione a un genere comporta e, nel contempo, l’uso personale che l’autore ne ha fatto per adattare queste scelte alla sua personale poetica.

- *Riferimenti alla tradizione culturale*

Anche i temi o alcuni particolari possono essere desunti dal mondo della tradizione, spesso con riferimenti precisi a opere letterarie o ad altre forme d’arte.

- *Intertestualità*

I riferimenti alla tradizione si fanno ancora più evidenti quando si utilizzano addirittura le stesse espressioni di altre opere: in questo caso si parla di intertestualità, oggi particolarmente evidenziata dai critici. Occorre fare molta attenzione a non confonderla con un riferimento generico alla tradizione: un rapporto di intertestualità è messo in evidenza dalla presenza di espressioni identiche, che potremmo definire “spie linguistiche”, chiaramente riconducibili ad un altro testo.

Spesso l’intertestualità è usata in chiave ironica o addirittura comica, specie quando si utilizza un testo per farne la parodia, cioè per trasformare completamente il valore delle affermazioni del testo preso a modello e riderci su.

- *Intratestualità*

Quando si riscontrano spie linguistiche in passi diversi dello stesso testo si parla di intratestualità. La scelta di riprendere espressioni, frasi, parole in situazioni o per personaggi diversi o per lo stesso personaggio in momenti diversi è sempre significativo e occorre interrogarsi sul valore che l’autore vuol dare alla ripetizione.

- *Rapporto con l’epoca storica e la cultura del tempo*

La situazione storico-sociale-politica e gli avvenimenti di un’epoca influenzano l’arte e vi lasciano tracce visibili. È indispensabile non solo conoscere l’epoca in cui un testo è stato prodotto e analizzare che influenza ha avuto su di esso, ma anche individuare qual è l’opinione dell’artista sul proprio tempo.

- *Rapporto con la corrente letteraria*

I letterati non vivono isolati, pertanto risentono non solo dell’epoca storica e della cultura che vi domina, ma anche, in particolare, delle correnti letterarie. Pertanto sarà indispensabile conoscere la corrente a cui un autore fa riferimento, per sottolineare le analogie e le differenze che la sua poetica ha rispetto ad essa.

- *La contestualizzazione “biografica”*

Spesso la comprensione di un’opera letteraria risulta difficile se non si conoscono la vita e le esperienze dell’autore. Tuttavia occorre fare molta attenzione, nella comprensione di terzo livello, a non confondere realtà e creazione artistica: un autore, pur partendo spesso (ma non sempre) da proprie esperienze, attribuisce loro un carattere esistenziale e universale, in cui può riconoscersi anche il destinatario. Un’opera letteraria non è mai una pagina di diario, scritta per sfogarsi.

3.2 Interpretazione simbolica e psicologica

Analisi e commento non sono quasi mai sufficienti a cogliere tutti i messaggi trasmessi dall'opera, spesso nascosti dietro immagini simboliche, associate per analogia. Il riconoscimento del valore simbolico del testo non è sempre agevole; tuttavia, poiché le tematiche psicologiche di fondo si ripropongono con una certa costanza, l'esercizio permette di intuire e riconoscere quasi sempre a quale problematica psicologica un testo fa riferimento.

3.3 Attualizzazione del testo

Noi consideriamo "grandi" soprattutto quegli artisti che riescono a instaurare, ancora oggi, un circuito di comunicazione, una relazione con noi pur essendo vissuti mille anni fa. L'arte non ci racconta solo dell'artista, dei suoi sentimenti e della sua epoca (significato particolare), ma ha anche un significato universale, parla a tutti gli uomini. L'attualizzazione, cioè l'individuazione del valore e del significato che un testo ha oggi, per noi uomini e donne del terzo millennio, è un'operazione non solo legittima, ma necessaria e per di più di grande fascino.

Non c'è un metodo preciso per attualizzare un testo, ma solo consigli pratici: l'attualizzazione va fatta soprattutto in classe, con la partecipazione di tutti, confrontando le diverse opinioni su una serie di domande, che potrebbero essere: "Che significa per noi questo testo? Tratta problemi che ci riguardano ancora oggi? Quale prospettiva ci dà l'autore? È valida ancora? Quali sono gli aspetti del testo che ci affascinano di più? E quali quelli che sentiamo lontani da noi? In che modo un testo ci arricchisce, a livello culturale, emotivo, morale? In che relazione si pone il testo con altri testi, anche se di ambiti diversi dalla letteratura?".