

Struttura e caratteristiche della novella

Il **piacere di leggere** deriva dalla possibilità di evasione che la lettura offre ovvero dalla possibilità, consentita dalla mediazione letteraria, di compiere incursioni in mondi e sensibilità diversi dai propri. Questo piacere è accresciuto da una **lettura consapevole**, che permetta di scoprire nel dettaglio come ha operato l'autore per conferire all'opera le caratteristiche che la rendono avvincente. Ogni testo letterario si presenta infatti come **un sistema complesso** in cui interagiscono vari sottoinsiemi (livello tematico, simbolico, ideologico, stilistico, linguistico, ritmico-metrico) la cui comprensione comporta quindi anche un "addestramento" che ne consenta un'indagine accurata.

I testi a carattere prevalentemente narrativo (poema epico-cavalleresco, novella in prosa e in versi, romanzo e racconto) hanno in comune la peculiarità di trasmettere una narrazione, uno schema comunicativo che può facilmente sopravvivere anche se affidato ad un mezzo diverso da quello letterario (il cinema, per esempio).

La **narratologia** è il ramo della critica semiologica¹ che indaga la narrazione e le sue caratteristiche. Tale disciplina ha ereditato il metodo applicato dai formalisti russi², in particolare da Vladimir Propp, all'analisi della morfologia delle fiabe e li ha estesi alla scrittura letteraria in generale: abbraccia così un campo assai complesso, cercando in prima istanza di spiegare **perché e come si possa parlare di narrazione**.

Struttura della narrazione

Ogni narrazione è riconducibile ad una struttura-base così costituita:

- **situazione iniziale;**
- **rottura dell'equilibrio**, in seguito all'intervento di un elemento (un fatto, un'idea, un problema...) che altera la situazione determinando un cambiamento;
- **sviluppo della vicenda:** i protagonisti sono coinvolti in peripezie che si possono configurare come processi di miglioramento e/o peggioramento;
- **spannung:** le complicazioni giungono a un punto culminante, detto *spannung* (dal tedesco "tensione") che indica appunto il momento di massima tensione dell'insieme degli elementi dinamici costituenti l'azione narrativa;
- **scioglimento della tensione:** si determina uno scioglimento dei "nodi" della vicenda che in tal modo si avvia alla conclusione e si compone in un nuovo equilibrio;
- **situazione finale** o epilogo: può essere di *segno positivo* (i protagonisti raggiungono i loro obiettivi e realizzano i loro desideri, è il classico *lieto fine*) o *negativo*, comunque è sempre una situazione diversa rispetto a quella iniziale.

1. La Semiologia (o Semiotica, dal greco *seméion* = segno) è la disciplina, proposta da Ferdinand de Saussure (1857-1913), che studia i fenomeni culturali come "sistemi di segni"; ne è oggetto qualunque attività (musicale, visiva, ecc.) che sia fondata sulla produzione e sull'uso di segni consapevolmente trasmessi. La critica semiologica inquadra il fatto letterario nell'ambito di questa generale teoria della comunicazione.

2. Il Formalismo è una corrente critica nata in Russia all'inizio del secolo XX; la disciplina indaga soprattutto gli aspetti formali dell'opera e quindi la materia fonica, ritmica, sintattica e organizzativa dell'enunciato letterario. I primi studi, oltre alla già citata analisi della fiaba, portano i nomi di studiosi come Jakobson e Šklovskij, e sono dedicati alla ricerca delle peculiarità del linguaggio poetico. Esportato da Jakobson in Cecoslovacchia, il Formalismo va incontro a profonde revisioni: il Circolo di Praga apre la disciplina anche all'analisi del contesto sociale in cui il fatto letterario si colloca. Non si parla più di Formalismo ma di Strutturalismo. Entrambe le tendenze critiche sono state riprese dall'*École des hautes études* di Parigi, dove Barthes, Todorov e altri si sono incentrati sullo "smontaggio" della macchina narrativa, in modo da studiare gli elementi e le relative funzioni.

Fabula e intreccio

Ogni narrazione è costituita da fatti che vengono narrati secondo un ordine che può rispettare o non rispettare la successione logico-cronologica degli eventi. Per studiare i rapporti tra i fatti sono stati elaborati i concetti di *fabula* e *intreccio*.

L'**intreccio** o *trama* è l'insieme degli eventi come lo scrittore li ha scanditi secondo un ordine che spesso non corrisponde a quello logico e cronologico delle vicende (per esempio una narrazione può cominciare da un determinato punto e poi tornare indietro nella linea del tempo, a un momento passato).

La **fabula** o *storia* è invece la ricostruzione astratta operata dal lettore dopo aver letto o ascoltato, ed è dunque la serie dei fatti, degli eventi e delle situazioni collegati nel loro proprio ordine cronologico e nel rapporto di causa-effetto.

Diversamente dalla *fabula*, che è costituita dai soli eventi fondamentali, l'intreccio è arricchito da fatti accessori e da sequenze descrittive o riflessive che non hanno un'esclusiva funzione narrativa.

L'ordine degli eventi nella narrazione

Rispetto all'ordine in cui i fatti vengono riferiti dal narratore si possono realizzare diverse possibilità.

Il narratore può attenersi rigorosamente all'**ordine cronologico-logico**; è la scelta che caratterizza le narrazioni più semplici come ad esempio le fiabe, nelle quali *fabula* e intreccio coincidono per quanto riguarda la successione degli eventi.

Il narratore può anche narrare *in medias res*, cioè iniziare **nel bel mezzo degli eventi**, oppure ricorrere all'**alternanza**, raccontando prima i fatti che riguardano un personaggio e poi quelli che concernono un altro protagonista.

La **mobilità sull'asse del tempo** crea indubbi effetti sul piano dell'efficacia e della vivacità della narrazione: lo scrittore infatti manipola l'ordine cronologico per rendere più avvincente il racconto, per dare più risalto ad una data situazione, per determinare una certa tensione, per creare effetti particolari. Si parla di anticipazione o **prolessi** quando il narratore anticipa un fatto o un avvenimento che avverrà in un tempo successivo a quello che sta trattando al momento; si parla invece di *flashback* o **analessi** quando il narratore o un personaggio rievocano fatti o avvenimenti che nel tempo si collocano precedentemente al punto in cui sono inseriti nella trama.

Le sequenze

L'intreccio viene anche definito "insieme di sequenze". Ogni narrazione procede infatti per segmenti di testo detti **sequenze** e dotati di autonomia sintattica e contenutistica (hanno in sé una propria completezza). Il termine *sequenza* deriva dal linguaggio cinematografico, dove indica l'intervallo tra uno stacco della cinepresa e quello successivo; nel testo narrativo designa invece l'**unità minima della narrazione**. Si ha generalmente un cambio di sequenza quando si verifica un mutamento di luogo o di tempo, l'entrata in scena di un nuovo personaggio, lo svolgersi di un'azione diversa dalla precedente oppure il passaggio, ad esempio, dalla narrazione al dialogo, dal dialogo alla descrizione ecc.

A seconda del loro contenuto le sequenze sono classificabili come segue.

Sequenze narrative: riferiscono i fatti che costituiscono la storia, sono sequenze dinamiche.

Sequenze descrittive: tratteggiano ambienti e personaggi o descrivono oggetti e comportamenti significativi; sono sequenze statiche.

Sequenze riflessive: ospitano i pensieri di un personaggio o i commenti alla vicenda del narratore; sono sequenze statiche.

Sequenze dialogiche o dialogate: contengono lo scambio di battute dei personaggi.

L'alternarsi dei diversi tipi di sequenze o la loro differente preminenza concorre a determinare il **ritmo della narrazione**: la prevalenza di sequenze narrative determina un ritmo veloce, mentre la presenza di lunghe sequenze riflessive, descrittive e dialogiche rallenta lo svolgimento della vicenda narrata. Caso limite è quello di lunghe digressioni o *excursus* (come ad esempio, ne *I promessi sposi* i capitoli sulla peste, XXVII-XXVIII e XXXI-XXXII) che determinano una "sospensione" della storia, poiché per pagine e pagine si parla d'altro.

Nel testo letterario non c'è una regola ferrea che consenta di determinare quando una sequenza finisca e ne cominci un'altra, cosicché la definizione di sequenza può valere sia per porzioni minime di testo (come la singola azione o proposizione), sia per porzioni ampie che costituiscono un vero e proprio blocco narrativo. Per questo gli studiosi hanno introdotto le nozioni di **microsequenza**, per piccole frazioni di testo, e di **macrosequenza**, per indicare un insieme di sequenze che sviluppano lo stesso tema. In ogni caso, qualunque sia lo strumento applicato al testo, sequenza, macrosequenza o microsequenza, è importante saper vedere dietro il fluire della storia il "montaggio" attraverso cui la macchina narrativa procede.

Il tempo

Nel fluire della storia narrativa il tempo costituisce senza dubbio un aspetto fondamentale, dal momento che il testo non è altro che la narrazione di fatti che si succedono secondo un certo ordine temporale e in un determinato periodo storico. Si è già detto come sul piano dell'ordine il narratore possa decidere di narrare i fatti nella successione in cui si svolgono, oppure di alterarli artificiosamente attraverso le tecniche dell'analepsi e della prolessi. È tuttavia necessaria un'ulteriore precisazione. **Il tempo "occupato" da un testo narrativo si può misurare secondo vari parametri**; si possono infatti distinguere:

- il **tempo di lettura**: quello materialmente impiegato dal lettore a leggere il testo;
- il **tempo della storia** (o dell'ambientazione storica): cioè il periodo di minuti o secoli in cui si svolge la trama del testo narrativo. A volte è indicato espressamente, a volte indirettamente ed è ricostruibile attraverso l'osservazione dei dati forniti complessivamente dal testo in relazione ai costumi, alle abitudini sociali, agli elementi della cultura materiale (le abitazioni, gli abiti, i mezzi di trasporto);
- il **tempo della narrazione (o della realtà)**: è determinato dall'intreccio e non coincide necessariamente con il tempo della storia, mentre non ha alcuna relazione con il tempo di lettura. Dipende invece dal narratore, che decide di dedicare più o meno "spazio" a un avvenimento, di collocarlo al di fuori dell'ordine cronologico, o addirittura di tacerlo se non lo ritiene indispensabile. Sul piano della durata il narratore deve dunque stabilire quale scarto introdurre tra l'arco di tempo reale coperto dagli eventi, cioè il tempo storico, e lo spazio loro accordato sulla pagina, cioè il tempo narrativo.

Se il tempo della narrazione viene abbreviato si parla di:

- **sommario**, quando l'accorciamento del tempo della narrazione rispetto a quello della storia si realizza tramite un riassunto. Nel cap. XXXIII de *I promessi sposi* il periodo trascorso da Renzo sotto il falso nome di Antonio Rivolta viene liquidato in due righe: *C'era stato cinque o sei mesi, salvo il vero; dopo i quali [...] Bortolo s'era dato premura d'andarlo a prendere.*
- **salto temporale**, quando il tutto viene indicato con una breve frase (ad es. *Vent'anni dopo quel bambino era diventato un uomo...*).
- **ellissi**, quando il narratore omette volutamente di narrare i fatti di un certo lasso di tempo.

Al contrario il tempo della narrazione può essere espanso e diventare più lungo di quello realmente necessario per compiere il fatto narrato, come accade nelle sequenze di analisi dei processi interiori di un personaggio, tipiche di molta narrativa del Novecento. Ad esempio per riportare la subitanità di un ricordo, il narratore separa e descrive uno per uno gli elementi che lo costituiscono; per fare questo deve usare la parola scritta, molto più lenta dei meccanismi del pensiero, e deve compiere un'analisi che ha come risultato un **rallentamento dei tempi d'azione rispetto alla realtà**. La dilatabilità del tempo narrativo può essere amplissima: una narrazione di sette od ottocento pagine può "coprire" l'arco di una giornata, così un racconto di alcune decine di pagine può narrare una vicenda di pochi minuti.

Quando il narratore riporta un dialogo (sequenza dialogica) senza aggiungere la registrazione dei pensieri dei personaggi stabilisce una **coincidenza quasi perfetta tra tempo della storia e tempo della narrazione**. Tale procedimento è tipico dei racconti e delle novelle di impianto teatrale (ad esempio, *Il grosso e lo smilzo* di A. Cechov).

Lo spazio

Lo spazio, cioè l'**insieme dei luoghi e degli ambienti in cui si svolge la storia**, è un altro elemento fondamentale. Ogni narrazione si colloca infatti, oltre che in una dimensione temporale, in una estensione di spazio che può essere estremamente precisa, oppure generica e fantastica, ma che è indispensabile per le coordinate entro le quali il racconto prende vita. Come alla dimensione del tempo corrisponde la narrazione di eventi, a quella dello spazio si collega la descrizione, che può essere realizzata all'interno del racconto in modi assai differenti, poiché molto dipende dal **punto di vista** adottato.

La **funzione dello spazio nella narrazione** è mutata nel corso dei diversi momenti storico-culturali: tratteggiato fino al Seicento come uno stereotipo (il bosco, il giardino, il palazzo), ha assunto maggior rilievo nel romanzo naturalista dell'Ottocento, dove è descritto con minuzioso realismo.

In alcuni generi narrativi l'ambientazione presenta una serie di **tipologie ricorrenti**: gli spazi aperti, spesso esotici e lontani, sono i luoghi privilegiati del romanzo d'avventura; ancora gli spazi aperti (la foresta, il bosco, il mare) ma anche gli spazi chiusi (il castello, le prigioni) sono i luoghi che ricorrono con regolarità nei romanzi di cappa e spada; i luoghi cupi e inospitali sono

l'ambientazione preferita dei romanzi che giocano sulla *suspense* o sull'orrore come il romanzo nero-gotico e giallo.

Lo spazio è rilevante soprattutto perché può assumere un ruolo più complesso del semplice fondale scenografico: **può infatti costituire la proiezione dello stato d'animo del personaggio e concorrere a definire un carattere** (lo stanzone dell'Azzecagarbugli di Manzoni è disordinato e sudicio come questo personaggio; il palazzotto di don Rodrigo è cadente e appropriato al proprietario, signorotto di basso rango, mentre il maestoso ed inaccessibile castello dell'Innominato sottolinea la statura superiore del personaggio). Soprattutto a partire dal Novecento, lo spazio assume **una funzione simbolica e identifica l'interiorità** del personaggio: proliferano infatti le ambientazioni in luoghi chiusi come case o stanze, perché la restrizione di campo è funzionale all'indagine della psicologia del personaggio e diviene il correlativo oggettivo del viluppo della sua coscienza.

Qualunque sia, pertanto, il referente spaziale, la narrazione non può svolgersi in uno spazio vuoto: il lettore per capire deve trasformare un atto del personaggio in un'immagine; questa libertà di crearsi le immagini in base alla personale disposizione mentale delle coordinate, fa sì che una lettura non sia mai uguale a un'altra.

Il personaggio

Altri fattori entrano in gioco in un testo di narrativa: si tratta dei **personaggi**. Il personaggio è la presenza che più coinvolge il lettore, quella che sollecita la sua partecipazione emotiva, l'immedesimazione o la presa di distanza. I personaggi sono i motori della storia, figure concepite come vive e pensanti, basti pensare a quanti autori fanno del personaggio principale il titolo di loro romanzi e novelle (*Mastro Don Gesualdo* per G. Verga, *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* per D. Defoe, *David Copperfield* per C. Dickens, ad esempio). I tipi di personaggi sono infiniti: possono essere uomini o donne, animali, oggetti o talora anche ambienti; i tratti che identificano un personaggio riguardano il suo stato anagrafico, la psicologia il comportamento e l'ideologia; il personaggio può essere subito presentato a tutto tondo oppure fatto conoscere al lettore gradualmente, attraverso gesti e parole; può avere una funzione narrativa primaria (essere il narratore della storia) o secondaria (narrarne una parte). Una distinzione importante è quella tra personaggio descritto dal narratore da un punto di vista esterno e personaggio che presta al narratore il proprio punto di vista. Il personaggio infatti può essere introdotto con tecniche diverse: la più semplice è il ritratto diretto fatto dal narratore, che ci fornisce la descrizione fisica, il ritratto psicologico e la caratterizzazione sociale. È la tecnica cui ricorre ad esempio A. Manzoni per la presentazione di don Abbondio e di fra' Cristoforo. Oppure il personaggio può essere presentato da un altro protagonista che ne fa un ritratto soggettivo e parziale (ad esempio l'Azzecagarbugli di Manzoni è presentato rapidamente dalle parole di Agnese), o può anche presentarsi da sé, come avviene nei racconti in prima persona di un narratore interno, ad esempio ne *Il cuore rivelatore* di E. A. Poe. Il personaggio può essere oggetto poi di una presentazione indiretta, attuata attraverso una serie di indizi, disseminati nel testo, che il lettore deve ricostruire in una visione d'insieme: il don Rodrigo manzoniano prima di entrare in scena è prospettato in tutta la sua prepotenza attraverso le parole di Lucia e dei bravi, oltre che dalle sgomente reazioni di don Abbondio e dell'Azzecagarbugli.

I personaggi possono mostrarsi come figure dotate di una loro individualità e complessità (come quasi tutti i personaggi del romanzo dell'Ottocento e del Novecento), oppure come tipi appena abbozzati (l'avarò, il buono, il cattivo, il traditore, l'avventuriero, l'innamorato). Va tenuto presente peraltro che nessun narratore dice tutto di un personaggio ed è interessante scoprire perché egli compia una data scelta e che effetti essa crei.

Nel racconto i personaggi sono legati da rapporti reciproci e assumono un *ruolo* specifico in relazione alla loro *funzione*. Gli studiosi dei meccanismi che governano la narrazione hanno analizzato tali ruoli o funzioni mettendo in luce un vero e proprio **sistema dei personaggi**: lo schema di relazioni che sostiene la narrazione. Una distinzione frequente (che trae origine dallo studio della *fiaba* popolare) è quella fra l'**eroe**, il protagonista su cui è incentrata la storia e che cerca un qualcosa (l'**oggetto** conteso), e l'**antagonista** che lo contrasta ed è sostenuto da un **aiutante**. Un meccanismo di questo genere può riscontrarsi in molte opere narrative: lo si riconosce nel romanzo medievale di avventura (per esempio nella storia di Parsifal) o ne *l'Orlando furioso* di L. Ariosto (dove ogni personaggio è un eroe cercatore e nello stesso tempo svolge la funzione di aiutante o di antagonista nei riguardi di altri personaggi); meno evidente, ma ugualmente convincente, è la lettura in quest'ottica di romanzi moderni come *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di U. Foscolo (in cui l'eroe Jacopo viene deluso dal padre e dal fidanzato di Teresa e da quell'antagonista innominato che è Napoleone Bonaparte) o come *I promessi sposi*, in cui agli eroi Renzo e Lucia corrisponde l'antagonista don Rodrigo, mentre gli altri personaggi assolvono la funzione di aiutanti degli eroi (padre Cristoforo, il cardinal Borromeo) o degli antagonisti (la monaca di Monza, l'Innominato).

Procedendo verso il romanzo del Novecento, che predilige l'analisi di situazioni alla narrazione di azioni, i ruoli dei personaggi non risultano più definibili in questi termini e si preferisce parlare di **personaggi principali** (quelli che hanno un'importanza fondamentale ai fini dell'intraccio), **personaggi secondari** (quelli che hanno un'importanza relativa), **comparse** (quelli che compaiono occasionalmente e che non esercitano influenza sullo svolgersi degli eventi). Il personaggio può essere valutato anche in base alla sua capacità di rappresentare le idee elaborate da una collettività in un dato momento storico (eroe epico, cavaliere cortese, mercante, cittadino, eroe borghese, eroe romantico, anti-eroe decadente, esteta, inetto e infine eroe problematico, tipico rappresentante nella narrativa del Novecento dell'uomo che ha perso ogni certezza), o di essere portavoce dell'autore stesso, essere cioè il mezzo attraverso cui egli esprime la sua visione della vita e del mondo, pur non essendo necessariamente il protagonista della vicenda (Laudisi della commedia di L. Pirandello *Così è se vi pare*).

Le modalità enunciative

Le parole dei personaggi possono essere riferite dal narratore attraverso le seguenti modalità:

- il **discorso diretto**: è *mimetico* del parlato reale, riportato integralmente fra virgolette, distinto in monologhi (usati specialmente nella letteratura classica per esprimere i pensieri del personaggio e “verbalizzarli” in modo decoroso e studiato) e dialoghi (C. Pavese e E. Vittorini, ad esempio, danno ampio spazio al dialogo);
- il **discorso indiretto**: comporta la “narrazione” del parlato (o del pensato), di ciò che il personaggio ha detto e che il narratore sintetizza con parole proprie sovrapponendosi al personaggio;
- il **discorso indiretto libero**: è qualcosa di intermedio fra narrazione e discorso diretto poiché il narratore racconta in terza persona ciò che il personaggio dice o pensa, ma abolisce i verbi-didascalia reggenti (*disse che, pensava che...* ecc.) e conserva il più possibile l'andamento del discorso pronunciato, lasciando nei pensieri dei personaggi molte tracce della formulazione viva, originaria (la qual cosa spiega l'espressione tedesca con cui si designa il discorso indiretto libero: **Erlebte Rede** = discorso rivissuto). Questo procedimento, molto usato a partire dalla seconda metà dell'Ottocento (in Italia il primo ad adottarlo ampiamente è G. Verga), si presta a rendere in maniera meno formale il *soliloquio* (il personaggio in un “a solo” si rivolge a un interlocutore immaginario: Don Abbondio mentre va dall'Innominato, ad esempio), il *monologo interiore* (il personaggio parla rivolgendosi a se stesso) e anche il cosiddetto *flusso di coscienza* (in inglese *stream of consciousness*: il narratore trascrive il flusso dei pensieri del personaggio senza interporre alcuna mediazione e talvolta senza neppure scandirlo con la punteggiatura; la sintassi perde organicità e assume un andamento spesso caotico: si veda la sveviana *Coscienza di Zeno*, per esempio, o *l'Ulisse* di J. Joyce). Di fronte ad un testo narrativo si possono dunque individuare vari tipi di “discorsi”, il cui differente rapporto concorre a definire lo stile narrativo.

Narratore, autore, punto di vista

Si è parlato finora delle caratteristiche della narrazione, ma perché si abbia narrazione ci deve essere prima di tutto un **narratore**, una “voce” alla quale è affidato il compito di raccontare. Fondamentale è tuttavia una premessa: il narratore va distinto dall'**autore**: l'autore è la persona reale³, lo scrittore storicamente determinato, che ha composto il testo; il narratore (o voce narrante) è invece colui al quale l'autore affida la narrazione dei fatti, colui che dà vita alla storia, la trasforma da progetto narrativo in testo concreto.

Rispetto alla storia il narratore assume diverse **funzioni narrative**: può essere cioè una **figura interna** (protagonista o testimone degli avvenimenti narrati, tipico della narrativa contemporanea), oppure **esterna** (estraneo agli avvenimenti, narra i fatti in terza persona). Nel secondo caso il narratore è **esplicito**, o palese, quando interviene apertamente con commenti alla vicenda (come ad esempio nella letteratura epica classica e medievale, nel *Decameron*, nell'*Orlando furioso* e ne *I promessi sposi*), oppure **implicito**, impersonale o occulto, quando tende a scomparire dietro ai personaggi, di cui riferisce azioni e pensieri senza far trapelare nessun tipo di par-

3. Un'ulteriore distinzione è quella tra *autore reale*, ovvero lo scrittore come individuo, con le sue proprie caratteristiche umane e culturali, e *autore ideale*, cioè quello che appare agli occhi dei lettori come il vero “responsabile” del testo, ed è dunque percepito in funzione dei messaggi e delle caratteristiche di quel testo. Parimenti si può distinguere un *lettore implicito*, quello cui l'autore si rivolge pensando la storia, e un *lettore reale*, tutte le persone che – non appartenendo al contesto dell'autore – ne hanno letto l'opera con occhi anche diversi rispetto a quelli inizialmente ipotizzati dall'autore stesso.

tecipazione o di giudizio (come nella narrativa naturalista). La distinzione tra i diversi narratori non è secondaria: per esempio il narratore interno tende a presentare la realtà in maniera soggettiva, mentre il narratore esterno esprime una visione distaccata e oggettiva; il narratore esplicito ha un proprio spazio dentro la narrazione (momenti di riflessione, di commento, di chiarimento ideologico, storico, ecc.), mentre quello implicito rivela la sua personalità solo attraverso la stessa articolazione narrativa. Oltre alla basilare funzione narrativa, il narratore può svolgere *funzione di regia* (o *metanarrativa*) che si verifica quando il narratore “guida” il lettore nell’intreccio del testo (nei *Promessi sposi* il narratore avvisa spesso il lettore di come ha intenzione di procedere); *funzione fàtica*, che si ha quando il narratore vuole stabilire un contatto con il lettore (ancora *I promessi sposi*); *funzione ideologica*, che si manifesta quando il narratore palesa la sua visione della vita (ad esempio in *La carriola* di L. Pirandello). All’interno della stessa opera si può anche verificare la compresenza di diversi narratori e livelli di narrazione: per esempio nel *Decameron*, G. Boccaccio riferisce di alcuni giovani che a loro volta narrano storie, al cui interno i personaggi possono raccontare ancora altre storie. Oppure l’autore, per creare distanza rispetto alla materia narrata, può fingere di riportare una storia di altri (come nel caso dell’espedito del manoscritto de *I promessi sposi* in A. Manzoni), o immaginare di raccogliere le lettere degli interlocutori, come nei romanzi epistolari (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di U. Foscolo).

Il concetto di **punto di vista** non va confuso con quello di narratore: il narratore è colui che racconta; il punto di vista appartiene a colui che “vede” le cose raccontate, stabilisce cioè attraverso gli occhi di quale personaggio il narratore osserva e valuta fatti e personaggi; le due figure possono coincidere ma possono anche essere distinte. Il termine **focalizzazione** indica l’adozione di un punto di vista particolare in relazione alla posizione assunta dal narratore. Si possono distinguere tre possibilità:

- **il narratore sa più dei suoi personaggi:** descrive non solo le loro azioni, ma anche i loro pensieri e sentimenti. In questo caso si parla di **focalizzazione zero** (o racconto non focalizzato) e di **narratore onnisciente**, perché la voce narrante dimostra di conoscere fin dall’inizio della narrazione tutta la storia nei particolari, interviene con commenti, esprime i pensieri dei personaggi e ne rivela i sentimenti, ne sa insomma più di loro, tanto da poter indirizzare il lettore (funzione di regia), da anticipare eventi (prolessi) o da recuperarne altri (analepsi). Egli è un narratore onnisciente, tipico del romanzo realistico dell’Ottocento (Manzoni, Balzac, Tolstoj ecc.), e racconta la storia in terza persona, intromettendosi talvolta con pareri personali;
- **il narratore sa quanto i suoi personaggi:** si identifica in questo caso con un personaggio o con diversi personaggi, di cui assume il punto di vista, e si colloca quindi all’interno della storia. Si parla in questo caso di **focalizzazione interna**. È la prospettiva scelta da molti scrittori del Novecento (Proust, Joyce, Svevo, Woolf ecc.), che concentrano il proprio interesse prevalentemente sull’analisi della coscienza;
- **il narratore sa meno dei suoi personaggi:** tende a presentarne l’azione senza rivelarci la loro interiorità. In questo caso si ha una **focalizzazione esterna**. È il caso degli scrittori naturalisti e veristi, la cui presenza nell’opera sembra scomparire, limitandosi ad una oggettiva descrizione dei fatti.

Molto spesso questi aspetti convivono: difficilmente viene adottato un punto di vista univoco. Poiché la formula di focalizzazione non coinvolge quasi mai un’opera intera, ma un segmento determinato, analizzando un testo narrativo nella sua globalità si deve parlare più propriamente di **focalizzazione prevalente**.