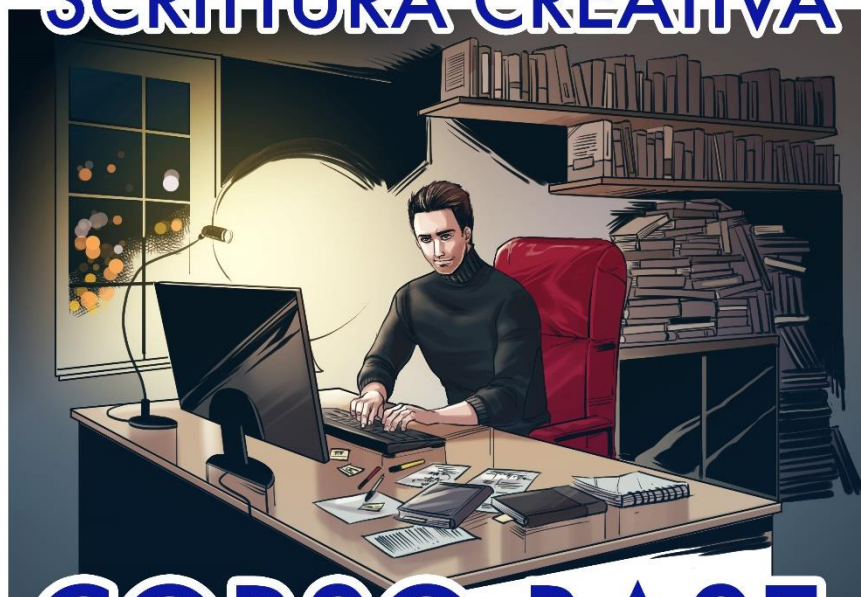


SAPER SCRIVERE

LEZIONE 3

SCRITTURA CREATIVA



CORSO BASE

www.saperscrivere.com

PROGRAMMA LEZIONE 3

- La gestione del punto di vista.
- Autore, narratore e voce narrante.
- La diegesi.
- Narratore onnisciente e narratore onnipresente.
- Il patto con il lettore.
- Gli errori più comuni.
- Esercitazione 3.
- Esercitazione 4.
- Esercitazione 5.

LA GESTIONE DEL PUNTO DI VISTA

Il **punto di vista** rappresenta uno degli argomenti più interessanti della narrativa. Si tratta di una materia fluida, viva, in continua evoluzione; in merito a un tema così ricco, è doveroso riconoscerlo, non si smette mai d'imparare.

Iniziamo col definire alcuni concetti di base.

Il termine **punto di vista** (spesso indicato con gli acronimi PdV, o anche PoV – *point of view*) identifica il fuoco narrativo, il punto ottico dal quale si osserva e si narra la scena. Deriva, nella sua struttura essenziale, dal rapporto tra narratore, materia narrata e lettore. Il punto di vista è lo strumento che orienta la **focalizzazione**, ossia l'angolo visuale dal quale vediamo la storia. La focalizzazione si divide, in linea generale, in tre categorie.

- 1) **Focalizzazione interna** → Nella focalizzazione interna la scena è vista attraverso gli occhi di un personaggio. Immaginiamo di avere una lampadina che ci permetta di leggere la storia: ebbene, nella focalizzazione interna, questa lampadina si troverebbe nel cuore, o nella testa, del personaggio. Sentiamo cosa dice il personaggio, ma non solo: sentiamo cosa pensa, quali sono le sue emozioni, le sue paure. La focalizzazione interna può essere:
 - i) fissa: quando siamo nella testa di un solo personaggio;
 - ii) mobile: quando si alternano i punti di vista di diversi personaggi;
 - iii) multipla: quando nella narrazione si intrecciano diversi punti di vista, quindi abbiamo cambi di prospettiva che tuttavia si focalizzano sulla medesima scena o sul medesimo evento.

- 2) **Focalizzazione esterna** → Nella focalizzazione esterna, la lampadina si trova sopra, o al di fuori, del personaggio. Vediamo il personaggio come se una telecamera lo inquadrasse di continuo: sappiamo cosa fa, cosa dice, come agisce. Di Tizio, per esempio, leggiamo le espressioni del viso e la gestualità. Ma non siamo *dentro* di lui. Non conosciamo le emozioni e i pensieri che albergano nella sua persona. Cerchiamo di capire bene questa differenza, perché il terreno della focalizzazione è ostico e mutevole, e spesso gli autori esordienti commettono l'errore di passare – senza rendersene conto – da una focalizzazione interna a una

esterna. Oppure, ancora peggio, credono di scrivere in focalizzazione interna – vorrebbero farlo – ma mostrano un personaggio dall'esterno. Leggiamo insieme questi due brani.

BRANO 1

Lucia sorrise appena, e le labbra si deformarono in un ghigno abbozzato.
Una smorfia malefica, forse, eppure i suoi occhi brillavano di eccitazione.

BRANO 2

Lucia scosse la testa: odiava trovarsi in quelle situazioni. Odiava quella tensione, quell'ansia che le attanagliava la gola e lo stomaco – maledetta gastrite. Cercò di calmarsi, e provò a simulare una smorfia rassicurante.

Qual è la differenza? Una differenza c'è, è evidente, la percepiamo anche solo da una lettura veloce. Nel brano 1 osserviamo Lucia dall'esterno (le sue espressioni, le sue smorfie, il suo strano ghigno); nel brano 2 siamo all'interno di Lucia: non osserviamo il suo viso, ma ascoltiamo la sua ansia, la sua tensione, le sue imprecazioni non dette (“maledetta gastrite”). Il brano 1, in definitiva, è narrato con una focalizzazione esterna, il brano 2 con una focalizzazione interna. Ora simuliamo un errore, cercando di mettere insieme i due pezzi ed emulando uno sbaglio che spesso commettono gli autori esordienti: quello di passare da una focalizzazione all'altra, oppure quello di consentire ingerenze nella focalizzazione esterna, mentre il fuoco della narrazione dovrebbe essere interno.

BRANO 3

Lucia scosse la testa: odiava trovarsi in quelle situazioni. Odiava quella tensione, quell'ansia che le attanagliava la gola e lo stomaco – maledetta gastrite. Sorrise appena, e le labbra si deformarono in un ghigno appena abbozzato. Una smorfia malefica, forse, eppure i suoi occhi brillavano di eccitazione.

Quante volte ci siamo trovati davanti a un brano di questo tipo? Io, nel mio lavoro di editor, mi confronto spesso con scene descritte in questo modo: una

focalizzazione ballerina – prima interna e poi esterna – con un balzo dall’interno del personaggio al suo esterno: nella prima parte del brano 3 siamo nel cuore di Lucia, ma subito dopo passiamo a una telecamera che le inquadra il viso. Bene, scrivere in questo modo significa scrivere male, perché non si padroneggia la focalizzazione, e quindi la gestione del punto di vista.

- 3) **Focalizzazione zero** → Non ci troviamo né dentro né fuori alcun personaggio: possiamo, in pratica, andare ovunque. Possiamo osservare una scena in maniera distaccata, oppure passare da una focalizzazione interna all’altra. È come se avessimo una “lampadina mobile”: possiamo metterla dentro un personaggio, oppure fuori, oppure collocarla sul soffitto e guardare la scena dall’altro. La focalizzazione zero è caratteristica di un narratore molto usato in passato, che tuttavia non reputo la scelta più oculata per la narrativa di oggi: **il narratore onnisciente**. Usare il narratore onnisciente non è un errore di per sé ma, come detto prima, anche la narratologia è in continua evoluzione, e spesso si adatta alle esigenze del lettore moderno. E il lettore moderno si emoziona poco con il narratore onnisciente (dopo vedremo perché).

Con qualche esempio, sarà tutto più chiaro.

Leggiamo insieme questo brano.

Pietro Ciccone è ancora in commissariato. Ha trascorso lì la notte e l’intera giornata. [...] Chiama Filippo Dolci, vuole ricordargli l’appuntamento per la cena. Lo conosce, è probabile che se ne sia dimenticato. Il tono di voce con cui Dolci gli risponde al telefono gliene dà la certezza. Gli viene da sorridere. Prova stima e amicizia per questo avvocato piccoletto, sempre un po’ perso nei propri pensieri senza mai esserne troppo convinto. Pieno di debolezze, ma forte come una roccia, nonostante quella roccia sia sempre in bilico.

Ho tratto questo brano dal romanzo *Le immagini rubate* di Manuela Costantini, vincitrice del Premio Tedeschi 2014. È facile capire che tipo di focalizzazione ha usato l’autrice: leggendo, siamo nella testa di Pietro Ciccone. Conosciamo i suoi pensieri in merito all’avvocato Dolci, quindi siamo di fronte a una **focalizzazione interna**, con una narrazione al tempo presente.

Passiamo al secondo brano.

Si alzò dal divano e attraversando il salotto raggiunse la camera da letto, dove i sei scatoloni di cartone con dentro i suoi vestiti erano allineati contro una parete, mentre, addossato a un'altra, stava un sacco a pelo srotolato. [...] Raggiunse il balcone e fissò il blu dell'oceano. L'appartamento era al dodicesimo piano. Davanti agli occhi si apriva un'ampia vista: da Venice, a sud, fino al crinale delle montagne che a nord digradavano verso la spiaggia oltre Malibù.

Qui si tratta di uno degli autori di thriller più acclamati e venduti del pianeta: mi riferisco a Michael Connelly, e al suo *Utente sconosciuto*. Ho volutamente tagliato qualche frase per rendere l'esempio più chiaro. Come potete vedere, contrariamente a prima, non siamo nella mente del personaggio, ma questa narrazione un po' impersonale ci consente di osservare i movimenti del soggetto, i suoi gesti, senza comunicarci nulla di ciò che alberga dentro di lui. Il gioco è facile: si tratta di una **focalizzazione esterna**, narrata al tempo passato.

E ora passiamo al terzo esempio:

Una volta al giorno i detenuti consegnavano i vestiti sporchi e ne ricevevano altri che, in linea di principio, dovevano essere stati immersi per un minuto in un calderone di acqua bollente, anche se le cimici non sembravano averne ricevuto conferma. Le domeniche veniva celebrava una messa a cui era raccomandato partecipare e che nessuno si azzardava a perdere [...]. I bracci, i cortili e gli spazi utilizzati dai prigionieri erano strettamente sorvegliati. Un reparto di sentinelle armate di fucili e pistole pattugliava la prigione e, quando gli internati si trovavano fuori dalle celle, era impossibile guardare in qualunque direzione e non vederne almeno una dozzina con occhio scrutatore e armi pronte. [...] A ogni braccio era assegnato un secondino che, armato di un mazzo di chiavi, faceva turni di dodici ore seduto su una sedia alla fine del corridoio.

Questo brano è tratto da *Il prigioniero del cielo* di Carlos Ruiz Zafón, forse il suo romanzo meno brillante, ma senz'altro utile allo scopo. Leggete bene il pezzo: non siamo nella testa di alcun personaggio. **La nostra prospettiva non è dal basso, ma dall'alto**: guardiamo la scena come da un elicottero, conosciamo i turni delle guardie e la disposizione delle celle. Ergo, si tratta di una focalizzazione zero, caratteristica di uno sguardo onnisciente. La narrazione è al tempo passato.

A esempi fatti, il discorso sulla focalizzazione risulta facile da capire. Abbiamo tre focalizzazioni – interna, esterna e zero – facilmente distinguibili a seconda del punto in cui è collocato il nostro fuoco narrativo.

AUTORE, NARRATORE E VOCE NARRANTE

Prima di passare oltre, dobbiamo introdurre due concetti imprescindibili: narratore e voce narrante. Benché su questi argomenti siano stati scritti innumerevoli manuali, ci conviene comprendere i concetti essenziali, senza perdere troppo tempo in disquisizioni teoriche, per niente utili ai fini del miglioramento.

- Autore e narratore → Il narratore è colui che narra la storia. È la voce che racconta le vicende, che scrive le parole, a beneficio del lettore. L'autore, invece, è colui che materialmente ha scritto la storia. È vero che oggi, nella narrativa contemporanea, spesso autore e narratore coincidono; tuttavia, è opportuno tenere distinti questi concetti, soprattutto quando tra i due vi è una distanza spaziale o temporale. Facciamo un esempio. Nella lezione precedente abbiamo riportato un brano di *Uno studio in rosso* di Arthur Conan Doyle, una celebre avventura di Sherlock Holmes. Come già detto, tutte le vicende del geniale detective sono narrate dal dottor Watson. Quindi, chi è l'autore e chi è il narratore delle avventure di Sherlock Holmes? Facile. L'autore è Arthur Conan Doyle, mentre il narratore è il dottor Watson. Ho portato questo esempio perché è uno dei più celebri sulla separazione tra autore e narratore. A volte la separazione tra i due potrebbe essere molto più sottile, ma per il momento ci interessa capire i concetti di base.
- Autore e voce narrante → La voce narrante è, come dice la parola stessa, la voce che ci racconta la storia. È la parola scritta che spiega, o racconta, le cose al lettore. Quindi la voce narrante è la voce del narratore. Può tranquillamente capitare, soprattutto nella narrativa di oggi, che voce narrante-narratore e autore coincidano; ma non è una regola, quindi bisogna tenere a mente le differenze tra i concetti. Dalla voce narrante, e quindi dal narratore scelto, possono dipendere tutta una serie di cose. Infatti, dall'impostazione che si dà alla voce narrante – scelta che andrà fatta a monte, e sulla base di una riflessione ponderata – dipenderà il ritmo del racconto, il suo scorrere, la fluidità della storia e soprattutto il grado di immedesimazione del lettore. Bisogna fare attenzione, tuttavia, a non confondere i concetti di punto di vista e voce narrante. La **voce narrante** identifica il discorso, le parole, gli strumenti vocali attraverso i quali viene narrata,

al lettore, la storia. Il **punto di vista** identifica, invece, la prospettiva, ossia l'angolo visuale dal quale la storia è osservata → È la voce narrante della storia che colloca il lettore nel punto di vista scelto dallo scrittore.

Esistono tre tipi di voci narranti: prima persona, seconda persona, terza persona.

LE VOCI NARRANTI

- La **terza persona** è la voce narrante più comune e più diffusa, perché consente di giocare meglio con i PdV dei personaggi e di spostarsi da un fuoco narrativo all'altro a seconda delle esigenze. Esempio concreto: «Matteo abbozzò un passo lungo la strada. Poi alzò lo sguardo verso il cielo e pensò: “Pioverà”».
- La **prima persona** è meno usata rispetto alla terza, ma ha un vantaggio innegabile: consente una maggiore immedesimazione del lettore, quindi favorisce un grado più alto di sospensione dell'incredulità. Tuttavia, ha uno svantaggio: narrando in prima persona, il narratore può mostrare solo ciò che concretamente vede, sente, ode. O, se narra al passato, può anche parlare di ciò che gli è stato riferito o raccontato. In ogni caso, al di là di questa ultima ipotesi, la libertà di movimento della prima persona è limitata. Esempio concreto: «Abbozzo un passo lungo la strada. Poi alzo lo sguardo verso il cielo e penso: “Pioverà”».
- La **seconda persona** è quella meno usata, perché risulta la più ostica e la meno fluida tra le voci narranti. Esempio concreto: «Abbozzi un passo lungo la strada. Poi alzi lo sguardo al cielo e pensi: “Pioverà”».

Ora, prendiamo questi esempi e accoppiamoli, rispettivamente, con una focalizzazione interna e una esterna. È ovvio che si tratta di esempi meramente didattici, finalizzati a far comprendere il concetto. Alcune forme, come quella numero 4, sono davvero inverosimili e non spendibili. Tuttavia questa scaletta può rendere più chiari i concetti appena esposti:

(1) Matteo abbozzò un passo lungo la strada. Poi alzò lo sguardo verso il cielo e pensò: “Pioverà” → Terza persona, focalizzazione interna.

- (2) Matteo abbozzò un passo lungo la strada. Poi alzò lo sguardo verso il cielo che annunciava pioggia e scosse la testa, un'espressione sconsolata sul viso → Terza persona, focalizzazione esterna.
- (3) Abbozzo un passo lungo la strada. Poi alzo lo sguardo verso il cielo. Maledizione, pioverà → Prima persona, focalizzazione interna.
- (4) Abbozzo un passo lungo la strada. Poi alzo lo sguardo verso il cielo e scuoto la testa, una triste espressione sul mio viso → Prima persona, focalizzazione esterna.
- (5) Abbozzi un passo lungo la strada. Poi alzi lo sguardo verso il cielo e pensi, sconsolato, che tra non molto pioverà → Seconda persona, focalizzazione interna.
- (6) Abbozzi un passo lungo la strada. Poi alzi lo sguardo verso il cielo che annuncia pioggia e scuoti la testa, un'espressione amareggiata sul viso → Seconda persona, focalizzazione esterna.

Cerchiamo, ora, di andare più in profondità nello studio di questi argomenti.

Va specificato che la scelta della voce narrante da usare deve dipendere, sì, dall'effetto che l'autore vuole generare nel lettore, ma anche dalla *predisposizione* dell'autore stesso. Per esempio, è vero che la scelta della prima persona implica una maggiore empatia tra lettore e personaggio narrante, ma se lo scrittore sceglie una narrazione del genere, non deve farlo solo per portare il risultato a casa: deve sentirsi a suo agio con quella voce narrante; perché non c'è niente di peggio che leggere una scrittura forzata, poco genuina, poco scorrevole. Pertanto quello che consiglio è di esercitarsi, a monte, con differenti voci narranti: provate a scrivere un racconto usando la prima persona, un racconto usando la seconda persona e poi usando la terza persona. L'autore deve conoscere le armi che ha a disposizione, e deve sapere come può canalizzare al meglio il proprio talento.

Sulla **prima persona** ci sono due cose importanti da aggiungere: la visione multipla e l'inattendibilità.

- Prima persona multipla → Si ha la prima persona con visione multipla quando l'autore sceglie, sì, di narrare in prima persona, ma i personaggi sono più di uno (magari due, tre, o anche quattro). Si passa, quindi, da un personaggio all'altro, tutti narrati in prima persona: il passaggio, però, deve essere segnalato in modo evidente, visibile: per esempio con un rigo di stacco – strumento che, va detto, non a tutti risulta simpatico – o, ancora meglio, con un cambio di paragrafo o di

capitolo: sono numerosi i romanzi che alternano narratori in prima persona, dedicando un capitolo a un personaggio e un capitolo all'altro: basti pensare all'*Eleganza del riccio* di Muriel Barbery. Mi permetto di aggiungere un altro esempio, riportando un brano del libro *Lezioni di scrittura creativa* (Gotham Writers' Workshop, Dino Audino, 2005):

«Nel romanzo *Il dolce domani*, Russell Banks usa quattro narratori in prima persona per raccontare la stessa storia, quello di un tragico incidente capitato a uno scuolabus: i narratori sono l'autista del bus, il padre di due bambini morti nell'incidente, un avvocato che spera di essere assunto da qualche parente delle vittime e un'adolescente rimasta paralizzata nell'incidente. Ogni personaggio racconta la propria storia, il libro è diviso in sezioni distinte in cui i personaggi presentano la propria versione dei fatti».

- Prima persona inattendibile → Il fatto che una storia sia narrata in prima persona non significa che il narratore sia totalmente attendibile. Ricordiamo che la prima persona non è un narratore oggettivo; anzi, tra le voci narranti è forse quella meno obiettiva, perché racconta la storia dal suo punto di vista, fortemente focalizzato nell'anima del personaggio. Quindi la storia che ci verrà raccontata dal narratore sarà sempre una (sua) versione dei fatti, che saranno valutati e mostrati secondo il (suo) punto di vista, secondo i suoi schemi e le sue idee. Infatti nessun narratore è completamente oggettivo; tuttavia potrebbe comunque essere sufficientemente attendibile, se ci raccontasse come si sono svolti i fatti. Certo, sarà sempre una versione della verità – ogni racconto è una versione della verità – ma una verità che il lettore potrebbe ritenere “sufficientemente attendibile”, concedendo fiducia al narratore. Ipotizziamo, però, una situazione estrema: un narratore totalmente inattendibile. Facciamo l'esempio di un pazzo visionario che, in prima persona, racconta un'attività quotidiana come andare a fare la spesa: può darsi che il pazzo ci racconti eventi non plausibili e non credibili – mostri nascosti tra gli scaffali, spie russe al posto delle cassiere, sostanze chimiche nei barattoli di fagioli come mezzo per diffondere un virus ecc. In questo caso, quand'anche il narratore fosse in prima persona, il lettore si accorgerebbe subito che la storia raccontata è inattendibile, e che si tratta di una visione dei fatti deformata da un narratore non affidabile; perché magari è pazzo, perché magari è sotto allucinogeni; perché

magari soffre di allucinazioni. Basti pensare al *Cuore rivelatore* di E.A. Poe: la voce narrante appartiene a un folle, ed è pertanto inattendibile. Non è di certo un mistero, dato che il lettore se ne accorge subito; eppure continua a leggere la storia e ad appassionarsene, forse per tentare di capire quale sia la verità e quale sia, invece, la versione del narratore. A ciò va aggiunto un caso importante: quello del narratore *volutamente* inattendibile: ipotizziamo di raccontare – in prima persona – la testimonianza di una persona accusata di omicidio. Il personaggio che racconta è colpevole, eppure con la sua voce narrante – inattendibile – vuole convincerci del contrario; vuole convincerci della sua innocenza. Bene, questa è un’ipotesi difficile da realizzare: lo scrittore deve essere così abile da modulare una prima persona inattendibile – il colpevole che vuole convincerci della sua innocenza – facendo emergere, però, la verità dei fatti – la colpevolezza del personaggio. Significa che il lettore ascolta con attenzione il personaggio che si professa estraneo ai fatti, pur sapendo che in realtà mente. Basti pensare, per citare un esempio celebre, alla *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo.

«Usare un narratore inattendibile porta lo scrittore a creare due versioni della verità, una sfida nella sfida. Ma se il pdv è gestito bene, il risultato può essere molto intrigante» (Gotham Writers’ Workshop, *Lezioni di scrittura creativa*, 2005).

Passiamo, adesso, a qualche approfondimento sulla **seconda persona**.

Quattro del mattino. Silvia ti afferra un braccio, lo scuote. Riemergi dall’apnea di un sonno tormentato. Hai lo stomaco sottosopra, la bocca impastata. Quando apri gli occhi, la nausea prende il sopravvento. Assume le sembianze di una manciata di ostriche ordinate su un vassoio d’argento. Fanno bella mostra di sé accanto a calici colmi di spumante. Ti domandi se anche lei stia così male, se è questo il motivo che l’ha indotta a svegliarti. Forse no. Non l’hai vista mangiarle mentre le divoravi a mani piene, te ne saziavi come hai fatto con il vostro amore.

Questo è l’incipit dell’*Amore liquido*, romanzo breve di Giusy di Dio, pubblicato dalla Delos Digital. Prima che me lo chiediate, no, non abbiamo alcun rapporto di parentela, ma vi consiglio lo stesso di leggere il suo testo. L’*Amore liquido* è azzardato perché è interamente scritto in seconda persona, quindi usando il “tu”. L’effetto, all’inizio, è quasi destabilizzante – non siamo abituati a voci narranti in seconda persona – ma dopo un po’ ci si abitua. Uno dei primi, forse, a usare questa tecnica è stato Jay McInerney con il suo

Le mille luci di New York. Il romanzo risale all'inizio degli anni '80, il che ci aiuta a capire un dato fondamentale: fino a quel momento quasi nessuno – o addirittura nessuno, eccezion fatta per gli autori di romanzi epistolari – aveva osato scrivere in seconda persona. Non a caso il testo non fu esente da accuse: i critici bocciarono una scelta così anomala e curiosa, declassandola a sterile esercizio di stile.

Bene, la seconda persona ha degli aspetti negativi e degli aspetti positivi:

- È poco usata, poco gettonata, e potrebbe anche costituire la cifra originale del vostro testo; ma potrebbe rappresentare un rischio.
- Da molti non è vista di buon occhio, perché crea sul lettore un effetto di straniamento.
- Mentre la prima persona crea empatia immediata, la seconda persona deve essere metabolizzata con più lentezza: il lettore non è avvezzo a farsi dare del “tu” dallo scrittore.
- La mia opinione personale è che uno scrittore affermato può, entro certi limiti, permettersi vezzi stilistici e trovate originali, anche in tema di voce narrante. Uno scrittore esordiente, che magari punta a essere notato da un editore serio, deve evitare virtuosismi del genere, almeno all'inizio. Questo, ovviamente, è solo un parere: potete anche non tenerne conto.

Sulla **terza persona**, infine, possiamo dire che, tra le voci narranti, è quella più usata, e non a caso. La terza persona non va a determinare quell'empatia immediata caratteristica della prima persona, né quell'effetto destabilizzante tipico della seconda. Ha il pregio innegabile, però, di dare all'autore la maggiore libertà di movimento. Infatti la terza persona ci consente di adottare un narratore omodiegetico o eterodiegetico – dopo vedremo la differenza –, ci permette di adottare un narratore onnisciente – dopo capiremo meglio –, e ci consente, infine, di passare da un PdV all'altro dei personaggi, magari dedicando un paragrafo a uno e un paragrafo all'altro: tutto ciò ci porta a superare quelli che sono i limiti intrinseci della prima persona. La prima persona, infatti, ha un campo visivo piuttosto ristretto: il personaggio può raccontare solo ciò che vede, che sente, che sa. Con la terza persona, invece, l'autore ha maggiore libertà di movimento: con un narratore *polifocalizzato* – focalizzazione che passa da un personaggio all'altro – potrà staccare da un PdV e attaccare con un altro PdV, giostrando con cura i passaggi da un

personaggio all'altro, e quindi consentirci di sapere/vedere/conoscere più cose rispetto a un narratore in prima persona.