



Università degli Studi di Genova

Scuola di Scienze Umanistiche

Dipartimento di Italianistica, Romanistica,

Antichistica, Arti e Spettacolo

Corso di Laurea in Letterature Moderne e

Spettacolo

**La costellazione dei personaggi:  
analisi di Maria Nikolajeva e spunti  
di applicazione pratica**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Ferrari Nicola

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Finco Davide

Agostino

Laureando:

Lazzaris Silvia

**Anno Accademico 2023-2024**



# INDICE

<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>1</b>
<b>PARTE PRIMA .....</b>	<b>3</b>
<b>L'ANALISI DI NIKOLAJEVA .....</b>	<b>3</b>
<b>CAPITOLO I-PROSPETTIVA SEMIOTICA E PROSPETTIVA MIMETICA .....</b>	<b>4</b>
1.1-DEFINIZIONE.....	4
1.2- LETTERATURA CRITICA PRECEDENTE .....	12
1.3-INTERPRETAZIONE DELLA PROSPETTIVA .....	18
1.4-IL GIUDIZIO DI NIKOLAJEVA .....	22
<b>CAPITOLO II-LO STATUTO ONTOLOGICO DEI PERSONAGGI .....</b>	<b>29</b>
2.1-LA NON REALTÀ DEI PERSONAGGI.....	31
2.2-L'INDIPENDENZA DEL PERSONAGGIO DALLA CATEGORIA DEL REALE .....	35
2.3- IL CONFRONTO CON EDWARD FORSTER .....	40
<b>CAPITOLO III- LA DIFFERENZIAZIONE TIPOLOGICA DEI PERSONAGGI .....</b>	<b>54</b>
3.1-LA RIPRESA DI NORTHROP FRYE.....	55
3.2-L'EROE MITICO .....	60
3.3-L'EROE ROMANTICO.....	64

3.4-HIGH MIMETIC CHARACTER (PERSONAGGIO AD ALTA MIMETICITÀ).....	67
3.5-PERSONAGGI ALLEGORICI ED EMBLEMATICI.....	69
3.6-LOW MIMETIC CHARACTERS (PERSONAGGI A BASSA MIMETICITÀ).....	71
3.7-PERSONAGGI IRONICI.....	73
3.8-DISTACCAMENTO E ALIENAZIONE.....	74
3.9-PERSONAGGIO METAFITTIZIO.....	76
<b>CAPITOLO IV-LA RICERCA DEL PROTAGONISTA.....</b>	<b>78</b>
4.1-IL TITOLO.....	79
4.2-IN ORDINE DI APPARIZIONE.....	83
4.3-PRESENZA FREQUENTE O COSTANTE.....	89
4.4-PROSPETTIVA IN PRIMA PERSONA.....	90
4.5-FOCALIZZAZIONE.....	93
4.6-EVOLUZIONE.....	96
<b>CAPITOLO V-LA MANIFESTAZIONE E L'ESPRESSIONE DEI PERSONAGGI.....</b>	<b>100</b>
5.1-PERSONAGGI E NARRAZIONE.....	100
5.2-LA NARRAZIONE PER BAMBINI.....	101
5.3-MOTIVI RICORRENTI.....	105
5.4-LA MOTIVAZIONE DEI PERSONAGGI.....	111
<b>CAPITOLO VI-LA CONDIZIONE ETICA DEI PERSONAGGI.....</b>	<b>116</b>

6.1-IL RUOLO DEONTOLOGICO DEI PERSONAGGI .....	126
6.2-LA VOLONTÀ DEI PERSONAGGI .....	128
<b>PARTE SECONDA .....</b>	<b>133</b>
<b>IL PROGETTO .....</b>	<b>133</b>
<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>134</b>
<b>CAPITOLO I-IL PROGETTO .....</b>	<b>143</b>
1.1- DESCRIZIONE DEL PROGETTO .....	143
1.2-STRUMENTI TEORETICI .....	146
1.3-L'USO DELLA TEORIA DEI PERSONAGGI NEL PROGETTO ...	148
1.4-IL CONTRIBUTO CINEMATOGRAFICO .....	152
<b>CAPITOLO II-LO SVILUPPO .....</b>	<b>157</b>
2.1-TRADUZIONE DEI CONTENUTI .....	157
2.2-AMBIENTAZIONE .....	159
2.3-PROTAGONISTA .....	164
2.4-I PERSONAGGI .....	170
2.5-LA RIFLESSIONE MORALE .....	179
<b>CAPITOLO III-LE ATTIVITÀ .....</b>	<b>183</b>
3.1. ATTIVITÀ ELABORATE .....	183
3.2-LA VISIONE DEGLI ALUNNI E DELLE ALUNNE.....	190
3.3-PROBLEMI DI INTERPRETAZIONE.....	204
CONCLUSIONI .....	209
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>212</b>



# Introduzione

L'elaborato proposto nasce da un progetto di scrittura creativa che ha assunto come punto di partenza e di analisi i personaggi, diventati pertanto oggetto di studio ma anche veicoli attraverso i quali scomporre, ricomporre e comprendere un testo.

Per poter elaborare un simile proposito, sono stati utilizzati i testi di Maria Nikolajeva, critica svedese specialista nell'analisi dei personaggi e nella letteratura d'infanzia, la cui analisi ha permesso di ricavare i presupposti teorici necessari per il progetto.

Nella prima parte dell'elaborato vengono presentati e riassunti i punti chiave estratti dalle riflessioni di Nikolajeva che hanno costituito i cardini fondamentali attraverso i quali si è dipanato lo studio. Il personaggio viene considerato nella sua singolarità, nelle sue caratteristiche, nei suoi elementi distintivi, nel suo ruolo e nelle sue aree d'azione, per comprendere la sua genesi e il modo in cui agisce all'interno e in favore della narrazione. Ogni elemento concorre a creare un percorso di riflessione che vede il personaggio

come protagonista ma anche come interlocutore, attraverso il quale ogni testo assume una colorazione del tutto diversa e singolare.

Proprio per questo il personaggio è stato scelto come soggetto principe del progetto, a cui è dedicata la seconda parte di questo elaborato. L'incontro e lo scontro con la realtà effettiva della realizzazione hanno richiesto accomodamenti necessari e offrono uno spunto per poter migliorare e per poter proporre agli alunni e alle alunne un percorso ancor meglio studiato e proficuo. In questa sezione vengono infatti esplorati i fatti, l'elaborazione progettuale, le attività svolte insieme a bambini e bambine, ma anche i limiti che irrimediabilmente hanno condizionato lo svolgimento del progetto.

I personaggi diventano così il filo rosso tra lo studio critico e il dialogo con i più piccoli, procedendo per tentativi ed errori, imparando e confrontandosi con i testi di critica e narrativa e con i ragazzi e le ragazze che hanno accompagnato me e questo elaborato verso un nuovo capitolo.



**Parte Prima**  
**L'analisi di Nikolajeva**

# **Capitolo I-Prospettiva semiotica e prospettiva mimetica**

## **1.1-Definizione**

Nel contesto di studio di un personaggio, moltissimi autori si sono impegnati nella definizione di un argomento così vasto e complesso, giungendo a conclusioni anche diametralmente opposte tra loro; pertanto, tentare una definizione del tutto esaustiva di un tale soggetto sarebbe impensabile in questa sede, ma gli studi che si sono cimentati in una simile impresa, offrono una visione significativa di ciò che rappresenta un personaggio e il suo valore all'interno di una narrazione. Isolare l'entità personaggio, tuttavia, comporta il rischio di perdere la sua funzione specifica nel contesto

della storia di cui fa parte ed è un aspetto imprescindibile, in quanto è proprio tale funzione a definire con maggior precisione la storia stessa ma indirizza anche la percezione generale che ricevono i lettori.

A questo proposito, per circoscrivere con chiarezza tale funzione, è centrale in questa sede l'analisi di Maria Nikolajeva nel suo saggio *The Rhetoric of Characters in Children's Literature*<sup>1</sup> che si riferisce a due modalità principali attraverso le quali i personaggi vengono concepiti, agiscono nello svolgimento della trama e vengono trasmessi al pubblico; Nikolajeva parla dunque di prospettiva mimetica e di prospettiva semiotica, che differiscono per una sostanziale divergenza di interpretazione ontologica del personaggio: la prospettiva mimetica intende valutare un personaggio come parte

---

<sup>1</sup> Nikolajeva, 2002.

della realtà, mentre invece la prospettiva semiotica lo considera esclusivamente come una componente linguistica del testo. D'altronde, etimologicamente, mimetico riprende la parola greca mimesis che significa imitazione e sottintende il concetto che la genesi di un personaggio tragga le mosse da caratteristiche umane realmente esistenti, scelte e costruite con attenzione per esprimere al meglio l'idea dell'autore e per conferire l'impressione di complessità; il termine semiotico, invece, è ripreso da σημεῖον, segno, inteso come l'unione di segni linguistici che danno vita al linguaggio e alle sue potenzialità espressive.

La definizione di entrambe le prospettive è condivisa dalla maggior parte dei critici letterari che hanno trattato l'argomento, tuttavia, Nikolajeva ne fornisce un'interpretazione meritevole di approfondimento, a partire dalla sua spiegazione di approccio mimetico nei confronti di un personaggio, o, riprendendo le parole dell'autrice, di personaggio mimetico:

A mimetic character is assumed to "mean" or "represent" something. To take some of the more radical examples, for a Marxist critic, characters are representatives of their class; for a feminist critic, they are representatives of their gender; and so on. Mimetic characters allow and sometimes require that we go outside the text and construct the character from our own experiences. We can explain their behavior by their social origins, ethnicity, gender, culture, and upbringing (about which we may or may not know anything from the text).<sup>2</sup>

Il concetto chiave di mimeticità espresso da Nikolajeva si fonda sulla potenzialità di un personaggio di simboleggiare qualcosa che risiede al di fuori di quanto esplicitato dal testo. Interpretando

---

<sup>2</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 8

cioè un personaggio come mimetico, la sua costruzione non collega soltanto gli elementi espliciti del testo che ne raccontano la vicenda o ne sottolineano informazioni essenziali, ma estrapola dettagli che talvolta non vengono mai menzionati o spiegati dalla narrazione. In questa prospettiva, lo studio di un personaggio seguendo l'approccio mimetico ricostruisce e analizza l'intero arco vitale del soggetto, sottintendendo il fatto che egli non sia comparso dal nulla nella narrazione ma abbia avuto un percorso che l'ha condotto a quel punto, che può essere stato specificato dall'autore stesso oppure lasciato all'interpretazione, e che presumibilmente possa avere un futuro a seguito della vicenda narrata. Non solo, un punto fondamentale è l'analisi psicologica del personaggio stesso, le cui emozioni possono trasparire in modo estremamente evidente o talvolta in modo più sotterraneo, ma ciò che viene ricercato è un livello più profondo di comprensione dell'interiorità del personaggio, permettendo di conseguenza una migliore cognizione delle scelte che si trova a compiere nel corso della narrazione.

Nella citazione presa in esame da Nikolajeva, si parla di personaggio mimetico: ciò non significa che un personaggio debba

esserlo necessariamente, ma dipende dall'interpretazione che gli viene data. Tale interpretazione è appannaggio dei fruitori dell'opera, ma è altresì possibile che l'autore e il modo in cui presenta e costruisce un personaggio, suggeriscano un'interpretazione piuttosto che un'altra; un lettore, quindi, che sceglie spontaneamente o è guidato ad interpretare un personaggio come mimetico, si trova presumibilmente a tracciare un arco vitale del personaggio deducendo alcuni dettagli guida dal testo integrandoli poi con le proprie conoscenze e le proprie esperienze personali: ad esempio, un qualunque personaggio e le sue scelte potrebbero essere interpretate seguendo una determinata lettura psicologica o politica, che attribuisce al soggetto nuove e talvolta inedite motivazioni per le sue gesta. È per questo che Nikolajeva sostiene che i personaggi mimetici “allow and sometimes require to go outside the text”, poiché le deduzioni che li riguardano trascendono il contesto limitato dell'opera che li racconta e anzi si estendono a tutto l'ipotetico arco vitale del personaggio che non viene esplicitamente descritto e soprattutto si estende in un territorio ideologico non esplicitamente delineato dall'opera. La prospettiva

mimetica permette dunque un'estroversione del personaggio al di fuori della sua narrazione e lo considera nella sua interezza individuale, studiandone la personalità, le prospettive e le possibilità come singola entità e come simbolo di un determinato sistema di valori o idee.

La prospettiva semiotica, invece, viene descritta da Nikolajeva in questi termini:

A semiotic or thematic approach presupposes that characters, like all other textual elements, are made of words alone and have no referents in the real world. (...) A semiotic approach treats them as linguistic entities.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 8



Un personaggio analizzato secondo la prospettiva semiotica viene considerato esclusivamente come un insieme di caratteristiche linguistiche e viene ancorato strettamente al contesto di riferimento: non vi è alcuna possibilità, o per meglio dire utilità, nell'articolare deduzioni su ciò che non viene esplicitamente narrato, poiché tutti gli elementi funzionali sono già inseriti nel testo. Per questo motivo, Nikolajeva utilizza la locuzione "have no referents in real world", dal momento che i personaggi così analizzati si svincolano dal criterio di verosimiglianza comunemente intesa nel mondo reale. Il personaggio è un'entità puramente linguistica e la sua funzione si articola nel contesto in cui è inserito, pertanto l'unico criterio a cui è tenuto a rispondere è quello di coerenza testuale: tutte le sue caratteristiche rispondono a una precisa esigenza della narrazione e trovano in essa una spiegazione esaustiva, senza necessità da parte del lettore di supporre alternative personali o di giustificare le sue azioni tramite sovrastrutture esterne al testo.

## **1.2- Letteratura critica precedente**

Le interpretazioni di Nikolajeva affondano l'origine nel dibattito critico che si è sviluppato nei secoli intorno alla complessa figura del personaggio; già lo stesso Aristotele, tenuto presente come punto di partenza imprescindibile da entrambi i critici presi in esame, basava la costruzione dei personaggi in una prospettiva del tutto legata al tipo di opera: la figura si configura come un agente (prattos) che si caratterizza solo e soltanto in base alle sue azioni; pertanto, il carattere (ethos) è consequenziale al ruolo stabilito e rispecchia le scelte, o meglio da esse deriva, e le giustifica. Non vi è necessità di sottolineare caratteristiche non strettamente funzionali alla trama, dal momento che non hanno risonanza diretta sulle azioni e da esse non si evincono; occorre pertanto stabilire soltanto i tratti essenziali e funzionali di ogni agente in modo tale da poterlo rendere riconoscibile immediatamente, fruibile e comprensibile ad ogni apparizione. Un personaggio non viene creato per imitare la realtà, non rappresenta una figura umana ma svolge una precisa funzione all'interno del testo e da esso dipende, mostrandosi e manifestandosi solo e unicamente attraverso le sue azioni.

In linea con il pensiero formulato da Aristotele anche i formalisti e gli strutturalisti si trovano d'accordo sulla dipendenza totale del personaggio nei confronti della trama: Propp e Tomasevskij in particolar modo mettono in evidenza l'esclusione di poter considerare i personaggi come simulacri della realtà, concentrando l'attenzione sul potere dell'azione che li definisce e li realizza.

Narrative theory, they say, must avoid psychological essences; aspects of characters can only be "functions". They wish to analyze only what characters do in a story, not what they are - that is, "are" by some outside psychological or moral measure. Further, they maintain that the "spheres of action" in which a character moves are

“comparatively small in number, typical and classable”.<sup>4</sup>

Pertanto, le differenze riscontrabili nei personaggi circa aspetto, età, genere, hanno un preciso significato strutturale all'interno del testo perché ne formano l'identità immediatamente riconoscibile per il lettore e ne rendono evidente la destinazione.

Tuttavia, tali caratteristiche vengono valutate sotto un differente punto di vista a seguito delle considerazioni di Todorov che sviluppa una teoria narrativa suddivisa in due prospettive di studio differenti: la prospettiva psicologica designa il suo soggetto nella trama e trae considerazioni analoghe a quelle ipotizzate dai formalisti e dagli strutturalisti, prendendo pertanto le azioni quali

---

<sup>4</sup> Chatman, 1978, pag. 111

dipendenti dalla trama e non dal personaggio che le compie e che assolve al proprio ruolo di veicolo inconsapevole e non autonomo. La prospettiva psicologica invece pone al centro dell'attenzione il personaggio che viene analizzato nella sua interezza e complessità in quanto entità autonoma, non più soltanto come parte di un sistema ad esso superiore, non più come espressione di una funzione fondamentale della narrazione, ma in qualità di protagonisti consapevoli che compiono scelte e azioni mossi dal turbinio della propria coscienza.

È stata proprio la teoria di Todorov ad aprire la strada ad una considerazione nuova che ha condotto fino a Nikolajeva, che, infatti, parla di imitazione: i personaggi vengono affrontati in qualità di persone reali e come tali anche gli studi che li riguardano sono stati integrati da scienze come la psicanalisi, la psicologia e l'antropologia, conferendo una diversa interpretazione a tutte quelle caratteristiche che nella visione semiotica sono interpretate a seconda del loro ruolo funzionale nel testo e mai al di fuori di esso. Vladimir Propp, infatti, nel suo celeberrimo saggio *Morfologia della*

Fiaba<sup>5</sup>, analizzando centinaia di fiabe riesce ad estrapolarne uno schema fondamentale che viene reiterato con qualche variazione sul tema ma sostanzialmente prevedibile. Allo stesso modo, anche per i personaggi viene individuato un pattern standard in base al modo in cui agiscono, senza alcuna necessità di vedere in loro un'indipendenza che li renderebbe altro al di fuori dell'opera. Le differenze tra un personaggio di una fiaba e un altro, così come di tutti i personaggi di simile retaggio, sono guidati dal contesto culturale di riferimento e dalla tradizione connessa a quel determinato soggetto, dal momento che ogni personaggio ricopre un ruolo specifico che deve manifestarsi come riconoscibile a partire proprio da quei dettagli estetici che rispondono a un'esigenza e non sono dettati dalla volontà autonoma del personaggio.

---

<sup>5</sup> Propp, 2000.

Nel contesto dell'analisi del personaggio proposta da Nikolajeva, la ripresa e il contributo critico a tali precedenti elaborazioni risulta cruciale non solo nello sviluppo del suo studio, ma risulta funzionale anche per indagare la percezione del pubblico da parte degli scrittori: infatti, l'approccio mimetico o semiotico vengono selezionati dalla critica che si occupa del testo, ma è anche facoltà dell'autore la costruzione di personaggi che possano indirizzare i lettori verso una prospettiva mimetica o semiotica in base al contesto narrativo in cui tale personaggio è immerso.

Come già accennato in precedenza, ad esempio, le fiabe analizzate da Propp presentano tutte personaggi semiotici poiché l'interiorità di ognuno è totalmente irrilevante ai fini della trama, se non addirittura fuorviante; la fiaba, in quanto genere letterario comunemente destinato ad un pubblico molto giovane, ha come principale scopo l'educazione; pertanto, centrale risulta l'avvenimento e la risoluzione che vede la vittoria dell'eroe contro le forze del male. Non sarebbe utile, in questo contesto, sottolineare il dilemma interiore o morale dei personaggi perché porterebbe a una

minore definizione dei ruoli ed ad una perdita parziale del risultato così netto citato poc'anzi.

### **1.3-Interpretazione della prospettiva**

Giunti a questo punto, è necessario domandarsi come sia possibile attribuire a un personaggio una prospettiva invece di un'altra, o, per meglio dire, chi o cosa può arrogarsi il diritto di porre tale discriminazione. Qualunque testo e, di conseguenza, personaggio, può essere analizzato secondo la prospettiva semiotica o mimetica, sebbene alcune opere offrano e tendono a suggerire un'interpretazione piuttosto che un'altra. Tuttavia, a prescindere dall'intento dell'autore, una narrazione passa nelle mani dei lettori e a quel punto può essere soggetto ad una quantità di interpretazioni differenti e valide; anche Nikolajeva, sostenendo i vantaggi di un'interpretazione semiotica, non pone un giudizio qualitativo tra le due visioni, ma offre semplicemente l'analisi di una prospettiva che



possa fornire una maggiore attinenza al testo e sia ad esso più fedele, permettendone uno studio più approfondito.

La responsabilità, dunque, potrebbe ricadere sui fruitori dell'opera, che traggono dal testo le dovute conclusioni e talvolta ne travalicano le stesse intenzioni, fraintendendo intenzionalmente o meno le indicazioni dell'opera e dell'autore. Attribuire tuttavia il totale e solo giudizio alla coscienza e alla capacità dei lettori (di qualsiasi tipo essi siano) si rivela ancor più arbitrario: lo stesso personaggio potrebbe potenzialmente essere interpretato più volte secondo diverse prospettive e ognuna porterebbe a una conclusione diversa, provocando di fatto lo sfaldamento dell'unità concettuale del personaggio, smembrato in mille interpretazioni.

La soluzione, a cui giunge la stessa Nikolajeva, risiede proprio nella collaborazione tra autore e lettore: lo scrittore dalla sua parte può indirizzare il punto di vista secondo cui interpretare un personaggio e di contro il lettore è tenuto a cogliere i giusti dettagli e ad affidarsi alla giusta prospettiva, senza eccedere nel giudizio personale.

Ciò non toglie che, di fatto, il lettore abbia il pieno diritto di interpretare qualsiasi personaggio in base alla prospettiva che più ritiene adeguata e può giungere alle più disparate conclusioni; non è assicurato, tuttavia, che tutte le interpretazioni siano ideologicamente o formalmente corrette, rispettino il testo e i suggerimenti dell'autore.

Un personaggio giungerà dunque ad essere semiotico o mimetico in base all'interpretazione che il lettore ritiene più adeguata, a prescindere dalle ipotetiche direzioni dell'autore: il giovane Rosso Malpelo, celeberrimo personaggio nato dalla penna di Giovanni Verga, è identificabile come un personaggio mimetico dal momento che, come già sottolineato dalla stessa Nikolajeva, egli incarna una classe sociale e la sua relativa denuncia, non rappresenta e non vuole rappresentare esclusivamente le sfortunate vicende di un giovane siciliano. L'autore tende piuttosto esplicitamente a questo tipo di prospettiva, tuttavia nulla rende impossibile un'analisi semiotica. Personaggi puramente semiotici, come sottolineato in precedenza, sono invece coloro che animano le fiabe: il loro ruolo è strettamente vincolato al testo e da esso dipendono direttamente; non

è indispensabile che vi sia una logica umana o sociale nelle azioni dei personaggi, fintanto che tali azioni vengono giustificate dalla trama, poiché tale è il loro scopo. Di certo non sono mancate interpretazioni mimetiche nei confronti dei personaggi fiabeschi, ma la costruzione del testo e dei personaggi tendono a favorire un'interpretazione semiotica, data la destinazione e l'intento delle opere e il ruolo che i soggetti presenti ricoprono in vista di tale destinazione.

Negli ultimi anni è stato possibile constatare una prevalenza dell'interpretazione mimetica soprattutto di testi estremamente noti come quelli fiabeschi: la prospettiva mimetica ha permesso di sfruttare spunti di riflessioni che si sono spesso tradotti in opere letterarie o lungometraggi. I risultati, la cui qualità non sarà giudicata in questa sede, sono semplicemente quelli di creare personaggi altri rispetto a quelli di partenza: possono con essi condividere il nome e alcune caratteristiche somatiche e caratteriali salienti o rilevanti, ma, per il resto, sono stati trasformati in personaggi in tutto e per tutto diversi dagli originali.

## **1.4-Il giudizio di Nikolajeva**

Secondo l'autrice, è doveroso precisare che entrambe le prospettive ricoprono la loro utilità e si conquistano pari dignità nel panorama letterario, senza che una delle due sia necessariamente più nobile rispetto all'altra. Tuttavia, Maria Nikolajeva sottolinea come, nel contesto della letteratura per bambini, sia nettamente preferibile scegliere personaggi di tipo semiotico: intendono un ridotto intervento del lettore e una minore necessità di interpretazione; pertanto, un autore chiarirà le caratteristiche che ritiene necessarie a definire il ruolo del personaggio nella narrazione e i lettori troveranno nel testo tutto ciò di cui hanno bisogno per comprendere la vicenda e l'arco narrativo dei personaggi coinvolti.

Inoltre, i personaggi semiotici sono preferibili in questo contesto perché presentano rischi nettamente minori rispetto ai personaggi mimetici. Nikolajeva, infatti, chiarisce quelli che ritiene i punti critici nell'analizzare mimeticamente i personaggi:

The danger of the mimetic approach to characters is that we can easily ascribe to them features that the author had no intention of providing, merely because "girls always like gossip," "boys are naughty," "schoolteachers are insensitive," and so on. We can further ascribe to them backgrounds not found in the text, merely on the basis of our experience.<sup>6</sup>

Un personaggio interpretato mimeticamente potrebbe dunque comportare una visione da parte del lettore totalmente o in parte frantesa, correlata da elementi stereotipati non intesi dall'autore o da esperienze personali che invece non fanno parte dell'arco vitale del personaggio. I bambini, di fronte a un personaggio mimetico, potrebbero quindi rischiare di crearsi un'immagine eccessivamente

---

<sup>6</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 8

riferita a un percorso di vita piuttosto ristretto, quindi incapace di concepire delle implicazioni al di fuori della propria sfera di pertinenza; oppure tenderanno a ricondurre le informazioni raccolte a categorie che potrebbero essere inutili nel contesto della narrazione. Inoltre, molto spesso i giovani lettori sono sprovvisti delle conoscenze necessarie per addentrarsi nell'interpretazione mimetica, pertanto potrebbero mancare o fraintendere i simbolismi legati al personaggio o a cui si cerca di legarlo.

Il secondo punto critico che Nikolajeva espone potrebbe essere meno riconducibile ad un pubblico giovane, ma presenta comunque un importante fattore di rischio:

It is equally dangerous, and in my opinion illegitimate, to ascribe to literary characters traits extrapolated from real people, which is easily done when novels contain at least some autobiographical elements. For instance, although there are obvious similarities between Jo March and the author of *Little Women*, I

would not be prepared to search for motivations behind Jo's behavior in Louisa M. Alcott's biography.<sup>7</sup>

In alcuni casi, un'interpretazione eccessiva del personaggio potrebbe condurre a supporre deduzioni ingiustificate nei confronti dell'autore: il soggetto letterario, quindi, perde parte della sua indipendenza e quantomeno alcuni tratti della sua personalità vengono assimilati a quelli dell'autore o giustificati sulla base della sua biografia diventando una sorta di alter ego. Simili deduzioni possono essere più difficilmente portate avanti da lettori molto giovani, poiché in molti casi per loro è più difficile collegare una narrazione ad una persona reale di cui non hanno alcuna esperienza o tangibilità; tuttavia, è un rischio molto più riscontrabile

---

<sup>7</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 9

nell'analisi di questo tipo di personaggi rispetto a quelli semiotici. Inoltre, come già accennato, i personaggi mimetici rischiano di essere letteralmente psicanalizzati, facendo riferimento a disturbi clinici che potrebbero suggerire un'interpretazione del tutto fuori luogo: dopotutto, come evidenzia Nikolajeva, "literary characters do not necessarily have to behave the way real people do, and they do not necessarily follow the prescribed behavioristic patterns or the observed course of mental disturbances.<sup>8</sup>". Inoltre, sarebbe totalmente impensabile pretendere che un bambino possa facilmente seguire un'interpretazione basata sugli aspetti di psicologia clinica.

Pertanto, tenendo conto di quanto estratto dall'analisi di Nikolajeva, i personaggi semiotici sono indubbiamente favoriti e preferibili nelle narrazioni dedicate ai bambini: i ruoli sono più chiari

---

<sup>8</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 9



e definibili, determinati attraverso le azioni che compiono nell'opera senza necessità di inferenze extra testuali per poterli interpretare; i personaggi semiotici possono veicolare con maggior efficacia il messaggio educativo spesso presente nei testi di questo tipo, poiché la loro funzione diventa , o può diventare, espressione di una categoria umana nella sua generalità, depersonalizzando quindi il personaggio dalle sue più caratteristiche peculiarità individuali che potrebbero distrarre o confondere e descrivendo un tipo di comportamento che può essere più facilmente inquadrato e interpretato senza necessità di ricorrere a sovrastrutture extra testuali o a conoscenza eccessivamente complesse.

Inoltre, è opportuno tenere in considerazione che i bambini non processano le informazioni allo stesso modo degli adulti e non hanno ancora perfettamente consolidata una coscienza morale che consente loro di giudicare il comportamento altrui senza ricorrere allo schema base di giusto e sbagliato: un approccio mimetico invece potrebbe proporre interpretazioni fuori dalla loro portata, fornendo soltanto possibili elementi di confusione, distogliendo la loro

attenzione dalla trama e disperdendo la comprensione di quanto descritto.

## **Capitolo II-Lo statuto ontologico dei personaggi**

Come accennato nel precedente capitolo, definire la sostanza ontologica dei personaggi è un tema sicuramente controverso e dalla difficile delimitazione. L'approccio semiotico, in questo senso, pone una linea di demarcazione decisamente più netta, inquadrando i personaggi come elementi narrativi funzionali: la loro esistenza è quindi blindata alla trama e, ancor di più, è legata strettamente alle azioni che sono destinate a compiere; giocoforza, si potrebbe dedurre che se il personaggio non agisce, non esiste.

L'approccio mimetico, invece, rivendica l'indipendenza del personaggio proprio in virtù della sua verosimiglianza, della sua imitazione degli esseri umani, pertanto la sua esistenza acquista uno spessore, una complessità che travalica i confini del testo e che viene definita in tutti i suoi aspetti.

Nikolajeva, nella sua analisi, si concentra soprattutto sull'interpretazione semiotica poiché permette un'analisi più

profonda del testo e si presta in maniera eccellente a introdurre alunni e alunne ad un livello più complesso di analisi e comprensione del testo, senza lasciarsi distrarre dalla propria immaginazione; ciò non significa frustrarla, ma anzi indirizzarla verso un'analisi che non considera il personaggio come elemento singolo da sezionare ma in modo trasversale, come parte integrante di un'opera e alla luce di essa. Ciò implica una più accurata attenzione ai dettagli disseminati nel testo che possono favorire un'interpretazione personale nei confronti di quelle peculiarità lasciate implicite e allo stesso tempo, guida l'immaginazione individuale verso un profilo più attendibile alla visione del personaggio. È pertanto fondamentale definire lo statuto ontologico dei personaggi, proprio per riuscire a comprendere con maggior chiarezza quale sia il limite che è possibile permettere all'interpretazione personale di oltrepassare: non tutto può e deve essere disposto a

discrezione del lettore, poichè il personaggio, nella sua essenza, mantiene un certo grado di indipendenza che non è possibile ignorare.

## **2.1-La non realtà dei personaggi**

Indubbiamente, la definizione di esistenza dei personaggi non è stata univoca o immediata, ma quantomeno su un punto fondamentale la critica ha raggiunto un accordo univoco: un personaggio finzionale non possiede in alcuna circostanza lo stesso statuto ontologico di un essere umano. Maria Nikolajeva definisce questa asserzione con precisione:

Literary characters are like dead people, "written" once and for all. We can only respond to them. They lack the unity, complexity, and coherence of real people. They have no background other than that provided by the text.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 20

Tale affermazione non nega l'esistenza dei personaggi, ma la circoscrive ad un piano spazio-temporale estraneo rispetto a quello dei lettori; essi pertanto possono solo ricevere le "tracce", riferite da qualsiasi tipo di narratore sia incluso nel testo, della loro esistenza senza alcuna possibilità di interagire direttamente con loro. Un'ulteriore distanza, tuttavia, viene sottolineata da Nikolajeva non solo sul piano temporale: i personaggi finzionali sono infatti descritti come carenti di unità, complessità e coerenza, rispetto a soggetti reali. Ciò avviene perché, soprattutto per quanto riguarda i personaggi semiotici, le informazioni fornite ai lettori si limitano alla funzionalità specifica nel contesto, pertanto vengono descritte solo le sfaccettature utili alla trama. Inoltre, alcuni personaggi possono cadere nello stereotipo o in un tipo di comportamento platealmente prevedibile e scontato ed è altresì possibile che essi

mantengano una determinata linea comportamentale addirittura a dispetto della trama stessa, che avrebbe presumibilmente richiesto un'evoluzione o, quantomeno, un cambiamento. I personaggi finzionali non godono dunque della

tridimensionalità delle persone reali e tutto ciò che di loro è incontrovertibilmente certo è quanto riportato nella narrazione: ogni deduzione, specie se riferita al retroscena di un personaggio, diventa nulla di più che un'illusione.

I personaggi, secondo l'autrice, sono dunque come persone morte<sup>10</sup>, che hanno vissuto in una finestra di tempo ormai irraggiungibile, pertanto tutto ciò che si può sapere su di loro deriva da una conoscenza indiretta soggetta, presumibilmente, a una varietà di speculazioni. Nessun lettore, infatti, potrebbe mai avere la possibilità di parlare faccia a faccia con un personaggio e quindi di poterne vantare una conoscenza analoga a quella che si può costruire di un altro essere umano reale. La stessa critica, tuttavia, sottolinea come i due piani possano non essere così facilmente discriminati

---

<sup>10</sup> Nikolajeva, 2004, pag. 10

l'uno dall'altro sulla base dell'esclusiva conoscenza diretta o indiretta: anche nell'interazione prolungata tra due persone, difficilmente si potrebbe aspirare a un rapporto di conoscenza che comprenda ogni minima sfaccettatura e dettaglio dell'altro, senza il dubbio di aver eliminato qualsiasi zona d'ombra e senza incorrere nel rischio di riempire con deduzioni personali ogni informazione non chiarita o specificata, proprio come si potrebbe fare per un personaggio finzionale. Le persone in carne ed ossa hanno la piena facoltà di riservare dettagli privati per loro stessi, escludendo chiunque dalla possibilità di scoprirli, ma ciò può non accadere allo stesso modo per i personaggi letterari; tutto ciò che è realmente importante sapere, tutto ciò che è funzionale conoscere, viene riportato nel testo e i lettori ne vengono messi a parte indipendentemente dall'intima volontà del personaggio.



## **2.2-L'indipendenza del personaggio dalla categoria del reale**

Per quanto i personaggi finzionali difettino di alcune caratteristiche rispetto agli esseri umani, godono tuttavia di vantaggi strutturali non indifferenti:

We make constructs on the basis of limited information, just as we do with real people. Yet, real people are opaque, while literary characters are transparent. They have motives and values that we can take part of. Characters are more structured than real people. They

are connected to the overall structure of the text within which they appear.<sup>11</sup>

Nikolajeva li definisce trasparenti, proprio perché i lettori hanno l'opportunità di scoprire, tramite la mediazione dell'autore, dati estremamente personali che sarebbero altrimenti irrecuperabili e hanno, talvolta, l'opportunità di entrare a tutti gli effetti nella mente del personaggio, di ascoltare i loro pensieri, di accorgersi dei loro desideri e delle loro paure prima ancora che lo facciano i personaggi stessi. Il pubblico è portato a simpatizzare con loro o quantomeno a comprendere i valori fondamentali sedimentati nel loro animo e le motivazioni che li spingono a perpetrare alcune cause piuttosto che altre, venendo coinvolti non solo nelle dinamiche della trama ma

---

<sup>11</sup> Nikolajeva, 2002, pag.20

anche nelle peripezie personali dei protagonisti, coinvolgimento che invece può non verificarsi con la stessa intensità nei confronti di una persona reale. I personaggi finzionali, come già descritto, non godono della stessa coerenza di un essere umano, tuttavia godono invece di una strutturazione nettamente superiore: i personaggi vengono creati ed organizzati in modo tale da rispondere a specifiche esigenze, che siano dell'autore o del lettore implicito ed in modo tale da dialogare con il testo nella sua interezza, in esso integrandosi e completandolo.

Inoltre, si potrebbe comunque obiettare il fatto per cui solo alcuni personaggi godono di tanta attenzione e dovizia di particolari, essenzialmente per il fatto che il focus della narrazione non potrebbe concentrarsi allo stesso modo su tutti i personaggi coinvolti, rivelandone tutti gli aspetti più reconditi, pertanto al di fuori dei protagonisti della vicenda, gli altri sono destinati ad un profilo abbozzato senza ulteriori approfondimenti; tuttavia, ciò non ne inficia lo statuto ontologico: i lettori, anche a partire dalle poche informazioni fornite, possono comunque trarne caratteristiche rilevanti, di certo con un maggior rischio di speculazione e

d'altronde, è un processo analogo a quello che intercorre nelle relazioni personali. Non tutti possono sostenere di avere lo stesso grado di conoscenza con la totalità dei soggetti che hanno incontrato o che gravitano nella loro sfera, così allo stesso modo, i dettagli sbiadiscono nei confronti di quei personaggi che partecipano solo in modo marginale alla vicenda. Ciò, tuttavia, non inficia lo statuto ontologico di tali personaggi: semplicemente, le informazioni sono più limitate poichè non vi è alcuna necessità specifica nel fornire ulteriori dettagli non funzionali.

Nikolajeva, inoltre, sottolinea come nella letteratura per bambini moltissimi personaggi sono ricavati dal mondo animale o sono figure fantastiche, il che elimina il background imperativo information<sup>12</sup>. Tali categorie di personaggi, infatti, si presuppone

---

<sup>12</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 21

verosimilmente che non abbiano seguito un percorso vitale tradizionalmente conosciuto e condiviso nella realtà, pertanto qualsiasi speculazione sarebbe ancor più azzardata e inverosimile, nonchè fuorviante nel profilo complessivo del personaggio. Dopotutto, non apporrebbe alcun vantaggio interpretativo supporre che la strega cattiva di una fiaba abbia frequentato un corso di magia specializzato e non conferirebbe al personaggio stesso uno statuto ontologico più verosimile o credibile.

### **2.3- Il confronto con Edward Forster**

A proposito dello statuto ontologico, Nikolajeva riprende le tesi di Edward Forster, esposte nel saggio *Aspects of the Novel*<sup>13</sup>, giungendo da queste a una sua personale interpretazione.

Forster descrive inizialmente i personaggi come *word-masses*<sup>14</sup> scelte, selezionate, plasmate secondo la volontà di un autore che da quelle parole riesce a scolpire qualcuno di molto simile ad un essere umano; dopotutto, a differenza di altri artisti, un narratore non ha la possibilità di svincolarsi da questi personaggi o di fare in modo che non abbiano alcun legame con l'umanità a cui si riferiscono o con lui stesso. Per Nikolajeva la prospettiva di studio mimetica poteva

---

<sup>13</sup> Forster, 1927

<sup>14</sup> *Ibidem*, pag. 33

condurre ad un rischio di questo tipo: interpretare cioè un personaggio in quanto prodotto dalla mente di un'altra persona, che ha attinto alla sua personale esperienza, coscientemente o inconsciamente; Forster non legittima un rischio tale ma sostiene che dopotutto la paternità dei personaggi finzionali è del tutto indubbia e la loro provenienza non può essere negata.

Nikolajeva appunta come questo concetto non lasci spazio a speculazioni estreme e come un autore non abbia alcun diritto di essere condannato nel caso in cui un personaggio dovesse commettere atti estremamente riprovevoli, tuttavia non si può dimenticare la loro origine e il loro processo di formazione determinato dalle necessità del testo e delle sue componenti. Una simile visione mette chiaramente in luce come la componente semiotica faccia parte della natura di un personaggio in quanto inscindibile parte del testo, così come la componente mimetica lo lega al piano della realtà; resta tuttavia da stabilire in quale misura.

Un personaggio è reale, o meglio, verosimile, nella misura in cui assomiglia alla realtà, senza però coincidere con essa: Forster propone l'esempio di un soggetto totalmente assimilabile alla Regina

Vittoria; in quel caso, non si parla più di narrativa ma di storia, basata su fatti, azioni e interpretazioni su cui né l'autore, né il lettore hanno il diritto di indagare oltre ciò che viene mostrato. La storia è dunque, come concordano entrambi gli autori, tutto ciò che appare sulla superficie, tutto ciò che è manifesto e come tale deve essere riportato, il romanzo è, invece, l'universo che giace al di sotto, l'intrico di passioni e sentimenti che si dimenano all'interno dell'animo dei personaggi: la storia non può fare altro che riportare ciò che è stato, riferire un evento per visione diretta o indiretta, senza potersi permettere di interferire in alcun modo, mentre il romanzo ha la possibilità, la prerogativa di poter narrare tutto ciò che non è stato visibile, di poter intessere la complessa trama psicologica che risiede dietro un'espressione o un gesto.

Di conseguenza, i personaggi di una storia sono costretti a interpretare azioni, movimenti e parole così come sono stati riportati da testimonianze, ricordi o contenuti audiovisivi, diventando quindi nulla di più che riproduzioni, mentre invece in un romanzo i personaggi hanno l'opportunità e il compito di imitare gli esseri umani, di imitarne con verosimiglianza sensazioni e sentimenti e di



riportarli, con un onesto margine di interpretazione da parte di autore e lettori.

Eppure, anche alla luce dei contributi critici di Forster, risulta ancora evidente una distanza singolare nell'identificazione dell'ontologia dei personaggi: proprio per questo Nikolajeva riprende la definizione di Forster di Homo Fictus, sottolineando come egli viva appunto all'interno del testo e di questo si possa potenzialmente conoscere ogni aspetto della vita e della psicologia, se specificato dall'autore.

Il vantaggio, dunque, dei personaggi è di essere estremamente leggibili nei loro sentimenti e nelle loro emozioni, che concorre a renderli, agli occhi del pubblico, come altri da sé. D'altronde, è l'etimologia stessa dei termini utilizzati a riferirsi ai personaggi che ne delineano fin da subito una sottile e interessante descrizione: Nikolajeva non fa riferimento a tale punto, ma è comunque determinante per valutare e comprendere come un popolo, come una società di autori e lettori abbia nel corso del tempo interpretato e definito la figura del personaggio. Il lemma italiano personaggio deriva dal francese personnage, riferito a sua volta a persone, e

viene descritto come l'interlocutore di un'opera, un qualsiasi soggetto facente parte della stessa<sup>15</sup>. Viene evidenziato chiaramente il legame con il piano della realtà, allo stesso tempo, tuttavia, fissando anche una sostanziale distanza da esso. I personaggi sono persone che vivono ed agiscono, pensano e si emozionano, le cui condizioni di esistenza sono legate esclusivamente al contesto di un'opera narrativa di qualsivoglia tipologia o, meglio ancora, all'esistenza dell'opera stessa.

Le lingue germaniche, invece, rappresentate dall'inglese *character* e dal tedesco *charakter*, seguono invece il termine greco *χαρακτήρ*, la cui traduzione è marchio, incisione, che conduce per traslazione a segno distintivo, carattere. In questo senso, quindi,

---

<sup>15</sup> Dizionario Treccani online, lemma "personaggio". Una stessa declinazione si può riscontrare nelle altre lingue romanze che adottano la stessa soluzione: radice *person* + desinenza propria, fatta eccezione per il rumeno che invece adotta il lemma *caracter*, come invece riscontrabile nelle lingue germaniche.

l'essere finzionale rappresenta una forma antropomorfa in cui vengono incise specifiche caratteristiche che ne formano la complessità. Una simile etimologia riporta le responsabilità all'autore, ovvero colui che ha il compito di selezionare e plasmare tali specificità, di conferirne coerenza e profondità e, di conseguenza, un'umanità verosimile. Il carattere è, dopotutto, l'insieme di segni incisi a cui si attribuisce un significato puntuale, quindi rappresenta il complesso di peculiarità spirituali che distinguono ogni individuo.

Anche il lessico, nelle sue sfumature, ha descritto come un personaggio dia l'impressione di umanità, senza tuttavia essere effettivamente parte ed è per chiarire tale distanza che Forster ha coniato il termine Homo Fictus, definita come un'entità strettamente

connessa all' Homo Sapiens<sup>16</sup>, nata dalla mente e dalla creatività di migliaia di narratori e per questo difficilmente generalizzabile; eppure, alcune caratteristiche sono reiterate: l'Homo Fictus è in qualche

modo nato e può morire, ha necessità di cibo e riposo ed è instancabilmente alla ricerca di rapporti umani.

Nikolajeva concorda con le caratteristiche evidenziate da Forster e soprattutto con il ruolo culturale e funzionale di questi momenti che vengono considerati quotidiani nella vita di un essere umano ed effettivamente non sempre strettamente utili al proprio sviluppo, se non a quello biologico. Nikolajeva, tuttavia, non si limita a tali parametri, ma stila una lista di supposizioni che vengono attribuite a un personaggio finzionale e ne definiscono l'esistenza

---

<sup>16</sup> Forster stesso definisce i due come cugini. Forster, 1927, pag.41

nella mente dei lettori, basate sulle tracce disseminate nel testo dall'autore e sull'esperienza personale dei lettori stessi:

- I personaggi nascono. Sebbene le circostanze della nascita possano essere del tutto fantastiche, la nascita segna l'inizio del percorso vitale del personaggio all'interno della narrazione e in essa viene fissata la loro esistenza.

- Hanno dei genitori. Per quanto essi possano essere sconosciuti o avere loro stesse caratteristiche fantastiche, è possibile presupporre che tutti i personaggi abbiano avuto un padre e una madre, eccezion fatta per i personaggi soprannaturali, le cui origini, talvolta, restituiscono l'idea che non siano stati concepiti in maniera tradizionale.

- Hanno avuto un'infanzia. Difficilmente si potrebbe negare che un personaggio sia stato giovane, ma a meno che non vi siano specifici riferimenti a tale periodo, esso viene liquidato come nella norma. Nikolajeva sottolinea come l'infanzia non sia necessariamente un tempo passato, infatti nella letteratura per bambini molto spesso rappresenta il presente, quantomeno del protagonista, ma tutto ciò che è effettivamente precedente al

momento della vita preso in considerazione, si può presumere sia esistito, ma senza illazioni ulteriori o caratteristiche definite.

- Hanno frequentato la scuola o hanno ricevuto una qualche educazione. Questo assunto è soprattutto specifico della cultura occidentale o, perlomeno, specifico di una comunità di lettori che ha accesso al sistema di educazione istituzionale. Stabilita, o indicata nel testo, l'età approssimativa del personaggio, si può risalire al suo livello di studio più probabile perciò ogni mancanza culturale deve essere stata giustificata da una situazione o condizione specifica. Tale categoria, di nuovo, è più difficilmente applicabile nel caso di personaggi fantastici e soprannaturali.

- Hanno avuto esperienza sessuale. Specifico nel caso di personaggi adulti, a meno che le sue condizioni fisiche o sociali lo impediscano, viene data per scontata la vita sessuale e il loro orientamento eterosessuale, senza che vi siano specificati ulteriori dettagli nel testo; allo stesso modo, nel caso di personaggi molto giovani, viene ignorato questo aspetto, a meno che la sfera sessuale non abbia avuto un qualche tipo di peso o coinvolgimento, spesso traumatica, nel loro arco narrativo.

- I personaggi muoiono. Per meglio dire, viene assodata la loro mortalità e la loro vulnerabilità nei confronti di tutto ciò che potrebbe egualmente ferire o danneggiare un essere umano; in caso contrario, l'invulnerabilità o l'immortalità sarebbero caratteristiche talmente straordinarie da dover essere chiarite nel testo, o, addirittura, temi centrali del testo stesso. Nella letteratura per ragazzi, la morte non riguarda spesso i protagonisti direttamente, ma diventa un momento di trasformazione cruciale nel caso riguardasse personaggi ad egli emotivamente connessi.

Da quanto appena esposto, è possibile verificare come Nikolajeva consideri una serie di caratteristiche estrapolate dal punto di vista di un lettore che, in maniera talvolta involontaria, si trova a riempire con supposizioni gli spazi bianchi lasciati dall'autore:

Such are the basic assumptions that we as readers have in our minds when constructing the complex portrait of people we read

about. These assumptions build up the "default value"; to assume anything else we must be told so, as I have shown<sup>17</sup>.

Il valore predefinito diventa dunque uno schema preimpostato, basato su un'esperienza di vita che potrebbe essere condivisibilmente definita nella norma, che viene reiterato nella formazione del profilo di ogni personaggio da parte di un lettore: in assenza, dunque, di precise indicazioni testuali, il personaggio e soprattutto il suo background saranno costruiti a partire da queste caratteristiche, assimilando di fatto il loro arco narrativo a quello di un essere umano.

---

<sup>17</sup> Nikolajeva, 2002, pag.23



Per quanto, tuttavia, un personaggio possa riflettere un essere umano credibile o addirittura rappresentare una figura realmente esistita o esistente, permane una creatura esistente solamente nel perimetro del testo che l'ha rappresentato. Questo concetto viene evidenziato dall'autrice, soprattutto perchè è lei stessa a sottolineare come la critica della letteratura per l'infanzia e, ancor più in generale, la percezione degli adulti, tenda soventemente verso un'interpretazione mimetica del personaggio; ciò significa che gli stessi personaggi vengono, talvolta arbitrariamente, presentati ed esplorati tramite un approccio mimetico che mira a renderli verosimili e volutamente confondibili con il piano della realtà. Allo stesso modo, sono i bambini stessi a fornire un'interpretazione che vira in questo senso, arrivando spesso al dilemma nella distinzione tra realtà e letteratura. Pertanto, Nikolajeva puntualizza in questo modo:

Distinguishing between fiction and reality is indeed one of many problems that young readers (and sometimes even adult readers) encounter when reading novels. However, unlike

documentary or journalism, fiction is not a direct rendering of reality but an artistic transformation of it.<sup>18</sup>

La letteratura non può essere interpretata come una trascrizione del mondo reale, ma deve essere vista come una rappresentazione artistica di esso, che forza e piega la realtà laddove lo ritiene necessario: pertanto, i personaggi non sono e non devono essere reali, ma sono frutto e veicolo di questa distorsione.

Since part of the traditional aesthetics of children's literature is, for didactic purposes, to pretend that texts reflect a reality and that characters are psychologically credible, it is of overall

---

<sup>18</sup> Nikolajeva, 2002, pag.23

importance to take fictionality into consideration when discussing the characters' ontological status.<sup>19</sup>

La finzionalità, dopotutto, non inficia in alcun modo gli scopi o i messaggi educativi veicolati dal testo, così come non rendono un personaggio meno verosimile o psicologicamente credibile, ma non deve mai essere esclusa dall'interpretazione di una narrazione e dei suoi personaggi, perchè su di essa entrambi si fondano e in essa risiede il loro statuto ontologico, in qualità di rappresentazioni di una realtà non effettiva, ma non per questo meno plausibile o verosimile.

---

<sup>19</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 25

## **Capitolo III- La differenziazione tipologica dei personaggi**

Nei capitoli precedenti, l'analisi è stata dedicata all'interpretazione critica dei personaggi, che può basarsi sull'approccio mimetico o sull'approccio semiotico e sullo statuto ontologico dei personaggi, sui loro criteri di esistenza; tuttavia, per quanto, come visto, ogni personaggio costituisca un universo a sé stante spesso inscindibile dall'opera che lo ospita, è possibile discernere varie categorie di personaggi che condividono uno schema prestabilito. Tale categorizzazione risulta necessaria per riuscire a muovere i primi passi nell'identificazione di un personaggio e nella comprensione del suo rapporto con l'opera, sia da parte dei giovani lettori, sia da parte di adulti, come insegnanti o educatori, che hanno l'opportunità di guidare i piccoli nell'affrontare un testo e i suoi personaggi; come già visto nelle analisi precedenti, riuscire a inquadrare un personaggio non intende limitare l'immaginazione personale, ma è funzionale per definire confini che la fantasia del

lettore o di colui che veicola il testo non ha il diritto di oltrepassare, pena la snaturazione dei soggetti presi in esame.

### **3.1-La ripresa di Northrop Frye**

Maria Nikolajeva, per identificare tali categorie, prende le mosse da quelle precedentemente inquadrare da Northrop Frye nel 1957,<sup>20</sup>che distinguono cinque differenti tipologie narrative in base al rapporto che i personaggi condividono all'interno della narrazione stessa.

Secondo Frye, infatti, i generi letterari narrativi possono essere suddivisi sulla base della relazione tra il protagonista e il

---

<sup>20</sup> Frye, 1957

lettore che, nell'analisi del critico canadese, possiede una visione del mondo condivisa da una società. I generi letterari narrativi diventano quindi:

- mito: il protagonista è totalmente superiore al lettore e alle sue leggi.

- fiaba: il protagonista ha poteri superiori rispetto al lettore, ma non assoluti.

- High Mimetic: il protagonista possiede caratteristiche superiori a quelle del lettore ma non supera le leggi della natura (intese come leggi che compongono la visione del mondo che il lettore e la società a cui appartiene condividono).

- Low Mimetic: il protagonista e il lettore si trovano in una condizione paritaria e quindi condividono caratteristiche e visione del mondo.

- ironia: il protagonista è inferiore rispetto al lettore.

Sostanzialmente, il personaggio viene valutato in base alle sue qualità intrinseche che lo identificano come superiore o inferiore rispetto alle leggi della natura e rispetto al resto della costellazione dei personaggi: ad esempio, le divinità o gli esseri fantastici possono

essere considerati come superiori rispetto alle leggi fisiche della realtà conosciuta (e quindi, nell'analisi di Frye, si parla di mito), mentre un personaggio dalle qualità superiori al resto degli esseri umani ma non comparabili a quelle degli dei, identifica la narrazione come romantica o dall'alta mimeticità.

Per Nikolajeva, l'analisi di Frye si rivela utile poiché descrive sia sincronicamente la coesistenza di queste categorie addirittura nello stesso testo o nello stesso periodo di tempo, sia diacronicamente come la letteratura si è evoluta e strutturata nel corso del tempo. Come sottolinea l'autrice, è tuttavia necessario puntualizzare che lo studio del critico canadese è interamente e quasi esclusivamente applicabile alla letteratura occidentale, anche perché da essa è stato estrapolato; pertanto, fornisce un supporto prezioso nell'inquadrare il contesto culturale in cui questa specifica tipologia di letteratura è immersa.

Tuttavia, in prima analisi, vi sono alcuni punti delineati da Frye che Nikolajeva mette in discussione: in una prima analisi, la letteratura per bambini sembra dover essere esclusivamente

appannaggio della narrativa mimetica<sup>21</sup>; in realtà, i personaggi, anche se bambini, dimostrano sempre più spesso capacità straordinarie e un profilo che travalica una così stretta classificazione, superando in abilità personaggi adulti. Inoltre, Frye non prevede uno sviluppo lineare della narrazione, ma circolare, in cui un personaggio comincia la sua avventura allo stadio ironico e migliorerà fino allo stadio mitologico, per poi ritornare al punto di partenza; inoltre, è spesso riscontrabile una coesistenza di stadi differenti in una stessa narrazione e anche personaggi che possono andare oltre la stretta definizione per abbracciarne diverse, muovendosi verticalmente tra esse.

---

<sup>21</sup> Qui la locuzione è intesa nel senso in cui la interpreta Frye: per “narrativa mimetica”, il critico intende una narrazione in cui il protagonista si trova allo stesso livello dei lettori. Nel caso dei bambini, il protagonista possiede tendenzialmente abilità e conoscenze comuni ai lettori, ma non supera le competenze di personaggi adulti.



Nikolajeva precisa che:

It is essential to understand that Frye's categories are not evaluative, neither historically nor typologically.<sup>22</sup>

È pertanto necessario tenere presenti le categorie proposte da Frye, poiché effettivamente racchiudono l'essenza della letteratura occidentale, mettendole però in discussione e senza considerarle come eccessivamente stringenti, in modo tale da poterle sfruttare ampliando però la loro visione, anche nell'ottica della letteratura per bambini, che merita degli approfondimenti più mirati e meno superficiali. Una precisazione simile è fondamentale per riuscire ad

---

<sup>22</sup> Nikolajeva, 2002, pag.27

analizzare narrazioni e personaggi in un'ottica critica che mette in discussione il punto di partenza e lo integra con nuove prospettive.

### **3.2-L'eroe mitico**

Il mito, nella sua purezza, è sostanzialmente assente dalla letteratura per bambini: come concordano sia Nikolajeva che Frye, il mito fonda la sua narrazione sulla fede che una certa comunità o cultura ripone nei suoi personaggi; quando quella determinata fede viene meno, anche il mito perde la sua intensità e la sua funzione, venendo di fatto percepito come un nulla di più che un racconto fantastico. In questo senso, la letteratura dedicata ai bambini si è consolidata in un'epoca e in un contesto culturale che aveva già perso la sua fede nel mito, pertanto è importante analizzare quali caratteristiche si siano conservate e siano effettivamente permeate nella narrazione per bambini. A questo proposito, Nikolajeva

riprende l'analisi di Joseph Campbell<sup>23</sup> che ha identificato nel monomito una struttura di base del racconto mitologico riassunto in: separazione - iniziazione - ritorno. Uno schema simile viene associato da Nikolajeva allo schema fondamentale di un racconto per bambini, alla sua più profonda ossatura, basato appunto sull'allontanamento dalla propria casa, per incorrere nelle avventure trascorse lontane da essa e il ritorno.

We can use Campbell's description of the mythical hero to contemplate which traits of this hero have been inherited by the characters of children's fiction. Naturally, Campbell's model is not uncontroversial in its overtly psychoanalytical orientation and must,

---

<sup>23</sup> Campbell, 1968

therefore, be applied with some caution. Yet it helps us see clearly the similarities between myth and children's fiction.<sup>24</sup>

Come puntualizzato dall'autrice, l'adozione della tesi di Campbell deve essere consapevole e soprattutto coscienziosa nel contesto della letteratura per bambini: le implicazioni psicologiche che l'autore intende affrontare esulano dal discorso attuale e soprattutto suggeriscono una maggiore propensione all'analisi mimetica; ciò non toglie che possano essere tranquillamente interpretati semioticamente, ma dominare questo tipo di prospettiva può rivelarsi difficoltoso per i più piccoli. Ciò non toglie che la visione di Campbell metta in luce un indubbio legame tra la letteratura per bambini e i meccanismi basilari su cui si fonda il mito,

---

<sup>24</sup> Nikolajeva, 2002, pag.28

dal momento che i protagonisti di entrambe le narrazioni sono costretti, da eventi di svariata natura, ad abbandonare la situazione iniziale, la casa, il nido sicuro, alla volta di un luogo o una serie di luoghi sconosciuti; da qui in avanti dovranno affrontare avventure di differente complessità, volte a favorire lo sviluppo tecnico, di abilità ed intelletto, del soggetto e di mettere in luce le dinamiche che intercorrono con il resto dei personaggi, che offriranno il loro aiuto o si opporranno con tutte le loro forze. Nel mito, come analizzato da Campbell, le prove a cui l'eroe è sottoposto sono spesso simboliche, psicologiche, attraverso cui il soggetto forma e consolida la sua identità fino ad approdare all'incontro con la dea-tentatrice che spalanca le porte della sensualità e incoraggia l'eroe ad assumere il ruolo di marito e padre: nella letteratura per bambini, invece, le prove implicano abilità molto più tangibili, mentre viene giocoforza escluso l'elemento della sensualità, sebbene il personaggio della dea-tentatrice non sia del tutto espunto, ma assume, nella maggior parte dei casi, caratteristiche incontrovertibilmente negative, come ben esemplificato dalla strega Jadis nel capolavoro di C.S. Lewis *Le Cronache di Narnia: il Leone, la Strega e l'Armadio*.

Per quanto dunque il mito non sia effettivamente parte della letteratura per bambini, è possibile constatare come i suoi meccanismi essenziali siano comunque estremamente debitori al mito, soprattutto per quanto riguarda la storia del protagonista.

### **3.3-L'eroe romantico**

L'eroe romantico è tipico della letteratura per bambini, specialmente in testi di genere fantasy o fiabesco. Le sue abilità sono superiori di quelle degli altri esseri umani e spesso la vicenda comincia proprio con l'acquisizione o il risveglio di tali poteri, ponendo subito in chiaro il suo status. L'eroe romantico gode spesso del supporto e dell'aiuto di personaggi con poteri ancora migliori dei suoi, di grande esperienza, che gli offre sempre il sostegno necessario senza il quale non riuscirebbe a raggiungere i propri obiettivi. Spesso è una dinamica che fa riferimento al ruolo degli adulti nella vita dei più piccoli, simboleggiando per loro protezione e conforto.

La tipologia dell'eroe romantico è estremamente presente nella letteratura per bambini, proprio perché rappresenta con lineare chiarezza il percorso di crescita, metaforico, dei bambini che, da deboli ed emarginati, diventano forti e indipendenti. Inoltre, l'eroe romantico è solitamente poco complesso, dato che si rivela appropriato dal punto di vista didattico, proprio per la sua evoluzione lineare e metaforica.

Come chiarisce Nikolajeva:

The romantic hero of children's fiction has, like the fairy-tale and the formulaic hero, a standard set of traits, such as strength, courage, devotion, and so on.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 31

È stata proprio la schematicità dell'eroe romantico a permettere il suo successo, derivato ideologicamente dall'epoca Romantica secondo cui la fanciullezza fosse un'età pura e innocente, la sola in grado di contrapporsi e sconfiggere il male.

Alla fine dell'avventura, il giovane protagonista spesso fa ritorno al luogo da cui era partito, riprendendo così anche la consueta routine da cui si era distaccato: tuttavia il cambiamento

non riguarda il mondo intorno a sè, ma dentro di sè. Di certo, si potrebbe pensare che un'affermazione simile sia più riconducibile ad un approccio mimetico, in realtà è il testo stesso a suggerire come il protagonista osservi il familiare mondo che lo circonda con una maggiore consapevolezza, maturità, con una prospettiva significativamente differente: ciò non implica che il lettore possa sbilanciarsi in analisi psicologiche, ma può prendere atto di un cambiamento significativo, di un'evoluzione. La sostanziale differenza con l'eroe mitico risiede proprio nel ritorno, che riporta l'eroe romantico alla situazione di partenza, quasi a volerlo depotenziare, mentre l'eroe mitico affronta le sfide a lui destinate per conquistare il proprio posto nella società adulta, arrivando



perfino a sostituire il padre nel ruolo di patriarca. L'eroe romantico invece torna a casa senza più la presenza del saggio aiutante, senza alcun oggetto magico e, talvolta, senza nemmeno la facoltà di utilizzare a piacimento i propri poteri: queste condizioni lo riconducono ad un piano umano, ricordando sempre a loro stessi e ai lettori che per quanto abbiano acquisito abilità superiori, sono e rimangono bambini nel mondo reale, soggetti a limitazioni e regole.

### **3.4-High Mimetic Character (Personaggio ad alta mimeticità)**

Gli HMC sono personaggi che detengono qualità superiori agli esseri umani, intese in termini di qualità morali o spirituali (come il coraggio, la saggezza, il patriottismo). Non sono personaggi nati esclusivamente per la letteratura per bambini, ma hanno trovato in essa terreno estremamente fertile, proprio perchè veicoli di qualità encomiabili. Inizialmente, l'HMC è approdato nei testi per bambini

tramite le narrazioni di carattere religioso (le vite dei santi) oppure tramite le narrazioni biografiche di persone ritenute straordinarie. È una tipologia narrativa molto sfruttata non solo in Europa, ma anche nel resto del mondo e non è esente da retorica politica (considerata la selezione delle biografie e le caratteristiche che vengono encomiate).

The function of high mimetic narratives is educational, whether they address children or adults. As observed earlier, high mimetic characters are superior to other human beings, including the reader. This implies that high mimetic characters are supposed to serve as models not only for the other characters in the story but for

the readers as well. In children's fiction, such characters are used for educational and didactic purposes<sup>26</sup>.

Nel brano qui riportato, ben si evince la responsabilità di questi personaggi, che diventano appunto simboli e veicoli, ad uso di una determinata cultura educativa.

### **3.5-Personaggi allegorici ed emblematici**

I personaggi allegorici rappresentano una sottocategoria di High Mimetic Characters, caratterizzati dalla dualità di messaggi che

---

<sup>26</sup> Nikolajeva, 2002, pag.33

possono veicolare, sia sul piano letterale, sia, appunto, sul piano allegorico. L'allegoria può rappresentare sia idee e valori, sia periodi o personaggi storici o politici particolarmente rilevanti: questi ultimi tipi di allegoria menzionati sono meno presenti nella letteratura per bambini, in quanto sicuramente incapaci di coglierla, ma effettivamente non così rara.

I personaggi emblematici, invece, derivano dalla visione artistica e letteraria del Barocco che rappresentava idee e virtù sotto forma di personificazioni; a differenza dei personaggi allegorici, che richiedono un intervento intellettuale del lettore, i personaggi emblematici, invece, recano simboli estremamente evidenti e riconoscibili, proprio per manifestare, anche sul piano estetico, la virtù che rappresentano; inoltre, molto spesso è anche possibile che siano dotati di un nome parlante, indizio ulteriormente evidente della loro natura.

Entrambe le tipologie di personaggi sono caratterizzate, nella maggior parte dei casi, da una virtù prevalente che ne definisce nome, estetica, comportamento, ostacolando se non impedendo del tutto un'evoluzione, un cambiamento, rendendoli, pertanto, piatti.

### **3.6-Low Mimetic Characters (personaggi a bassa mimeticità)**

I LMC presentano come caratteristica determinante l'ordinarietà: il loro punto di forza è quindi la rappresentazione verosimile di un essere umano reale, con peculiarità non superiori alla media. I personaggi di questo tipo non sono divinità, né eroi, ma sono studenti, ad esempio, persone comuni che trovano il loro posto nel mondo senza ricorrere ad aiuti soprannaturali. Nikolajeva attesta un uso nettamente più massiccio di questi personaggi nei primi decenni del secolo XX, in particolar modo dopo la Seconda Guerra Mondiale, che ha segnato definitivamente la fine, almeno in Europa, del mondo aristocratico e l'ascesa sempre più dilagante della classe media. In questo modo, i giovani lettori hanno la possibilità di rispecchiarsi con molta precisione in personaggi che devono sottostare alle regole della propria società, senza poteri magici o

qualità particolarmente invidiabili, ma che si destreggiano, o che imparano a farlo, nelle difficoltà della vita quotidiana.

Sicuramente l'aspetto didattico è meno evidente rispetto ad altre categorie, ma non per questo necessariamente meno presente o importante: come ricorda l'autrice, il celebre romanzo *Piccole Donne* di Louisa May Alcott<sup>27</sup> narra uno spaccato nella vita delle quattro sorelle March che, con coraggio e resilienza, affrontano le insidie dell'America di metà Ottocento e si preparano a diventare donne orgogliose e forti; non posseggono qualità straordinarie, ma riescono a rendere le loro naturali inclinazioni dei pregi di cui essere fiere.

---

<sup>27</sup> May Alcott, 2002

### **3.7-Personaggi Ironici**

Il personaggio ironico, contrariamente ai suoi predecessori, si trova ad un livello inferiore rispetto agli altri personaggi della narrazione e spesso anche dei lettori. È molto facile, quindi, che i personaggi ironici siano rappresentati da bambini, in quanto la loro condizione, giocoforza, li porta ad avere minori conoscenze e minore esperienza rispetto agli adulti e talvolta rispetto al mondo che li circonda. Nikolajeva sottolinea la difficoltà di molti autori nel rappresentare con spontaneità e autenticità personaggi ironici, immergendosi nella prospettiva naive dei bambini, che guardano il mondo con innocenza e meraviglia: spesso, pertanto, ricorrono a stratagemmi narrativi, includendo quindi personaggi con disabilità mentali che possano assolvere con immediata chiarezza al ruolo di personaggio ironico.

Tuttavia, per quanto la loro condizione sia, per definizione, inferiore, è proprio questa caratteristica a permettere un maggior focus nella psicologia del personaggio, che pensa e ragiona

accompagnando i lettori nella sua personalissima prospettiva di interpretazione del mondo.

La difficoltà per un autore è proprio rappresentata da questo aspetto, cioè nell'evitare il rischio che alcuni lettori, in particolar modo i più giovani, non percepiscano il personaggio come inferiore ma come paritario.

### **3.8-Distacco e alienazione**

Un punto chiave nella narrativa, nella sua generalità, è quello di creare un legame, un contatto con i lettori, portando loro ad identificarsi ed empatizzare con almeno uno dei personaggi presenti nella narrazione. Tuttavia, Nikolajeva, riferendosi in particolar modo ad una rivoluzione determinata dal post-modernismo, parla di un drastico cambiamento di intenzione secondo cui alcuni personaggi, se non addirittura protagonisti, vengono concepiti con l'intento di essere ripugnanti, di allontanare il lettore sia per quanto riguarda un comportamento o una condotta morale discutibile, sia per quanto



riguarda un aspetto fisico che risulta disgustoso o grottesco, proprio come se il corpo avesse somatizzato l'orrore interiore. Sebbene alcune tematiche siano molto difficili da trovare, quantomeno in modo palesemente esplicito, nella narrativa per bambini, risulta evidente come nella maggior parte dei casi gli antagonisti siano caratterizzati da particolari e dettagli che suscitano istintivamente allontanamento e antipatia: basti pensare a come, nella celebre saga di J.K. Rowling Harry Potter, il personaggio di Severus Piton, soprattutto nel primo capitolo, appare algido, severo, ammantato da un certo reverenziale timore, se non proprio inquietudine, che lo fa subito sembrare antagonista, erroneamente.

Il personaggio alienante, invece, viene identificato come tale non tanto per le sue caratteristiche fisiche o morali, ma per il suo percorso nella narrazione, per le scelte che compie, che rendono difficile il contatto empatico. La sua evoluzione, positiva o negativa che sia, risulta implausibile, tanto da renderlo sostanzialmente distaccato dalla percezione dei lettori.

### **3.9-Personaggio Metafittizio**

Con il termine *metafictive*<sup>28</sup>, Nikolajeva descrive un personaggio che ha la fondamentale prerogativa di muoversi in diversi piani diegetici, arrivando addirittura a rivolgersi direttamente con i lettori. Secondo l'autrice, a differenza di altri critici, non è strettamente necessario valutare se e quali generi letterari offrano la possibilità di infrangere i piani diegetici, non tanto quanto sia interessante valutare questa capacità nei confronti di un personaggio, soprattutto perché il loro statuto ontologico potrebbe sollevare non pochi dubbi nel lettore. Il successo di simili personaggi è estremamente evidente in narrazioni per bambini destinate alla televisione, in cui i protagonisti, mentre assolvono al loro ruolo nella

---

<sup>28</sup> Nikolajeva, 2002, pag.40

narrazione, si rivolgono direttamente ai giovani telespettatori, infrangendo di fatto la quarta parete. Inoltre, come sottolinea l'autrice, la presenza di personaggi simili può fungere da chiave di lettura di una narrazione intera: con queste capacità un personaggio è in grado di dissolvere l'interpretazione complessiva di un testo e di stravolgerla, soprattutto quando questa verte verso un'interpretazione più marcatamente mimetica; d'altronde, se qualcuno può permettersi di navigare tra i piani diegetici, non fa che rimarcare in maniera evidente la sua natura legata indissolubilmente al testo, la sua natura semiotica.

## **Capitolo IV-La ricerca del protagonista**

Dopo aver individuato le principali categorie a cui i personaggi possono essere ascritti, è altresì necessario riconoscere quale funzione assolvono nella loro opera. Il compito che appare, quantomeno all'apparenza, il più semplice, in realtà, come mette in chiaro Nikolajeva, riserva non poche insidie, ovvero la ricerca del protagonista. È la ricerca stessa, inoltre, a poter fornire i giusti mezzi per comprendere realmente chi sia e cosa faccia il protagonista, riuscendo di conseguenza a valutare con successo il ruolo del resto della costellazione di personaggi che gravitano in una narrazione. In questo senso, il protagonista viene interpretato come punto focale attorno al quale si muovono giocoforza gli altri personaggi, perciò si rivela determinante individuarlo per prima.

Per aiutarsi in questa analisi, è utile basarsi su parametri che possano fornire le piste giuste da cui partire per poter trovare la soluzione o, quantomeno, restringere il campo.

## 4.1-Il titolo

Come ottimo punto di partenza, può rivelarsi sorprendentemente utile in primis, fare attenzione al titolo con cui l'opera presa in esame è stata pubblicata. Naturalmente, è consigliabile attenersi al titolo originale, dal momento che eventuali traduzioni in altre lingue o riedizioni potrebbero aver manomesso l'intenzione dell'autore per esigenze linguistiche o socio-culturali<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Sebbene si faccia riferimento ad un prodotto cinematografico, è particolarmente esemplare in questo caso il recente film di animazione Disney Moana, diretto da Ron Clements e John Musker nel 2016. In vari Paesi del mondo il titolo e il nome della protagonista sono stati modificati da Moana a Vaiana, sostenendo la scelta per questioni di marketing. Specialmente in Italia, per quanto non ci sia stata alcuna conferma ufficiale, si è ipotizzato che la necessità di tale cambiamento sia dovuta alla pornoattrice Moana Pozzi. Per quanto l'attrice difficilmente riscontri notorietà tra il giovane pubblico a cui è rivolto il film, è comunque probabile che si sia cercato di evitare ogni possibile rimando. In questo caso, è possibile notare come il contesto socio-culturale di un Paese abbia dovuto apportare modifiche significative con la variazione del nome della protagonista e con la variazione del titolo, che sposta così il focus dalla protagonista al contesto della sua avventura.

Il titolo di un'opera, sia nella sua versione originale che in traduzione, potrebbe manifestare il nome di un personaggio che, secondo Nikolajeva, altri non è che il protagonista:

A good criterion is, of course, that the protagonist is the character mentioned in the title, the title character. This is a criterion applicable to children's as well as mainstream literature.<sup>30</sup>

Come evidenzia l'autrice, il criterio descritto si rivela in molti casi affidabile: basti pensare a molte fiabe, ad esempio, il cui titolo chiarisce fin da subito su quale personaggio verte l'attenzione della

---

<sup>30</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 49

trama o, citando un fenomeno più moderno di grandissima fama, la saga dell'autrice britannica J.K. Rowling concentra ogni titolo sul nome del protagonista, Harry Potter, seguito da un dettaglio che, nel corso della trama di ogni singola opera, si rivela cruciale. Il nome del personaggio chiave, inoltre, potrebbe apparire sotto varie forme, menzionandone ad esempio nome e cognome completo<sup>31</sup>, un epiteto o un'attribuzione che lo identifica con chiarezza (come nel romanzo di J.R.R. Tolkien *The Hobbit*, 1937).

Non sempre, tuttavia, tale criterio si rivela utile o funzionale; il titolo potrebbe rivelarsi generico, senza specificare alcun

---

<sup>31</sup> Per fornire un esempio di tale categoria, Nikolajeva cita esplicitamente il romanzo di Charles Dickens pubblicato mensilmente a puntate tra il 1840 e il 1850, menzionandolo con il titolo *David Copperfield*. Il titolo completo originale è, in realtà, *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to Be Published on Any Account)*, che rivela con chiarezza non solo il nome del protagonista, ma anche la sua condizione, la trama dell'opera e i suoi livelli diegetici e le intenzioni dell'autore, fornendo molte più informazioni di quanto previste.

protagonista (Bonfires and Broomsticks di Mary Norton, 1947) oppure potrebbe addirittura fuorviare l'interpretazione, citando un personaggio che di fatto non è il protagonista: è il caso del romanzo pubblicato nel 1900 a Chicago di L.Frank Baum The Wonderful Wizard of Oz, che verte attorno alle avventure della giovane Dorothy, dell'opera di C.S. Lewis Il Leone, la Strega e l'Armadio nella quale il Leone e la Strega giocano un ruolo senza dubbio fondamentale, ma i protagonisti sono i quattro fratelli Pevensie; caso più singolare è quello del romanzo di formazione del 1919 di Hermann Hesse Demian. Die Geschichte einer Jugend von Emil Sinclair, pubblicato con lo pseudonimo proprio di Emil Sinclair, nell'intento dell'autore di evidenziare il legame autobiografico con l'opera; il titolo cita innanzitutto Max Demian che tuttavia non veste i panni del protagonista, che spettano invece ad Emil: Demian è colui che contribuirà in massima parte alla piena realizzazione del protagonista, sebbene varie ipotesi di interpretazione abbiano riscontrato un nesso tra l'opera e le teorie psicanalitiche di Carl Gustav Jung, indicando Demian come proiezione dell'Io inconscio di Emil. Si potrebbe quindi affermare che, secondo l'interpretazione



semiotica, il titolo esplicita il nome del protagonista, ma evidenzia prima di tutto il nome di un personaggio cruciale, mentre secondo l'interpretazione mimetica menzionata, entrambi i nomi si riferiscono al protagonista e alle sue manifestazioni.

Come analizza l'autrice, quando il titolo presenta il nome di due personaggi, è altamente probabile che solo uno sia, realmente, l'eroe della narrazione, mentre il secondo svolge prevalentemente il ruolo di guida o di aiutante.

La scelta del titolo e la sua voluta non chiarezza, secondo Nikolajeva, tradiscono la volontà dell'autore di indirizzare o addirittura manipolare l'interpretazione dell'opera, talvolta mettendo il lettore in difficoltà.

#### **4.2-In ordine di apparizione**

Un secondo criterio utile per rivelare l'identità del protagonista, può basarsi sull'ordine in cui i vari personaggi si

presentano al lettore. Nikolajeva critica la superficialità dell'interpretazione critica secondo la quale, nella letteratura per bambini, sia consolidata

consuetudine che il protagonista venga presentato per primo, all'inizio della vicenda, se non addirittura menzionato nella prima riga. Per quanto, come ammette la stessa autrice, questa sia di fatto una caratteristica spesso riscontrabile soprattutto nella letteratura per bambini, si rivela rischioso affidarsi a una simile generalizzazione: alcuni romanzi prediligono ritardare la presentazione del protagonista al fine di creare suspense e curiosità nel lettore, per catturare la sua attenzione oppure preferiscono fornire prima alcune indicazioni sull'ambientazione. Per quanto sia vero che moltissimi testi per bambini, in particolar modo le fiabe, inizino con la formula rituale C'era una volta, spesso seguita dal nome del protagonista o dalla sua descrizione, non sempre un simile schema viene rispettato in toto; a questo proposito Nikolajeva prende in esame l'incipit de *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* di Carlo Collodi pubblicato a Firenze nel 1883:

C'era una volta...

“Un re!” diranno subito i miei piccoli lettori. No, miei cari bambini, vi state sbagliando. C'era una volta un ciocco di legno.<sup>32</sup>

In questo singolare esempio, la formula viene interrotta in favore di un'infrazione della quarta parete, giocando con le aspettative dei veri lettori che si apprestano al testo e anche l'accenno al protagonista, per quanto sia evidente, spera di lasciare i fruitori confusi e incuriositi. L'introduzione al protagonista non fallisce, dal momento che Pinocchio non è altri che un ciocco di legno, ma conta sull'effetto sorpresa. Inoltre, non sempre alla formula fa seguito la presentazione del protagonista, infatti spesso

---

<sup>32</sup> Collodi, 2019

accade che vengano introdotti personaggi secondari che hanno un qualche tipo di legame con il personaggio principale.

Tuttavia, è innegabile che spesso il lettore si affidi al primo personaggio che compare sulla scena e spesso è indotto ad assecondare tale deduzione grazie alle informazioni ricavate dal titolo e, se presenti, dalle illustrazioni sulla copertina o in pagina; un simile ragionamento logico può essere facilmente sfruttato dall'autore per indirizzare subito il lettore nell'individuazione del personaggio giusto, oppure può disilluderlo. Nell'edizione pubblicata nel 2017 da Kappalab a Bologna del romanzo di Diana Wynne Jones *Howl's Moving Castle* (la cui prima edizione risale al 1986) viene mostrata in copertina un'immagine del castello sospeso tra le nubi<sup>33</sup> ed il primo capitolo comincia come riportato di seguito<sup>34</sup>:

---

<sup>33</sup> Illustrazione in copertina a cura di Leonardo Ken Usami

<sup>34</sup> Traduzione a cura di Daniela Ventura

## CAPITOLO UNO

In cui Sophie parla ai capelli

Nella terra di Ingary, dove realmente esistono cose come stivali delle sette leghe e mantelli che rendono invisibili, essere il primogenito di tre fratelli è considerata una sfortuna piuttosto grossa. Colui che nasce per primo, infatti, è anche quello destinato a sbagliare per primo; e sarà ancora peggio se sarà l'ultimo ad andarsene di casa in cerca di fortuna... Sophie Hatter era la primogenita di tre sorelle, e non era nemmeno figlia di un povero taglialegna, cosa questa che le avrebbe dato una qualche possibilità di successo;

In questo incipit, l'autrice fa leva sulla conoscenza dei lettori del patrimonio fiabesco classico grazie alla citazione di manufatti magici ma anche grazie alla menzione del povero taglialegna: molti personaggi delle fiabe, infatti, iniziano il loro percorso in condizioni di grande difficoltà per poi intraprendere, anche grazie ad esse, il

loro percorso di ascesa. Jones fa indubbiamente chiari riferimenti alla magia, ma non per rivolgersi ad Howl (che si può dedurre abbia qualcosa a che fare con le arti magiche, dato che, dal titolo, viene citato come possessore di un castello semovente). La protagonista, invece, è la giovane Sophie Hatter che compare nel sottotitolo e come primo personaggio, a dispetto del titolo e dell'illustrazione, che pone l'accento sul castello del mago.

Ad ogni modo, come sostiene la stessa Nikolajeva:

We can state that the criterion of the character first introduced as a protagonist is fairly safe, especially in combination with the character's name or appellation in the title. It cannot, however, always be used as an absolute guideline.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Nikolajeva, 2002, pag.56

### **4.3- Presenza frequente o costante**

Una volta in cui un personaggio viene presentato nel testo, ha la possibilità di essere accantonato, di terminare cioè il proprio ruolo in breve tempo, come nel caso dei genitori di personaggi fiabeschi che spesso, come descritto nel precedente paragrafo, vengono menzionati per contestualizzare le condizioni di nascita del protagonista, ma non vengono più chiamati in causa nel corso della narrazione; oppure, un personaggio può incorrere in un diverso destino che lo consacra come personaggio secondario o come protagonista. Secondo Nikolajeva, il lettore è più propenso a credere che il protagonista sia il personaggio a cui viene dedicato più tempo, su cui è incentrato il focus della narrazione. È un criterio che si rivela essere piuttosto affidabile, ma non senza il rischio di incorrere in qualche probabile rischio: l'autrice sottolinea come alcuni romanzi abbiano capitoli dedicati a singoli personaggi, rendendo quindi più ambigua un'individuazione chiara e univoca, ma ancor più particolare è il caso presentato nella serie di romanzi di Alan

Alexander Milne in cui si è portati a credere, come ricorda il titolo del primo romanzo del 1924, che il protagonista sia l'orsetto Winnie The Pooh attorno a cui spesso ruotano le vicende narrate. In realtà il protagonista vero e proprio è Christopher Robin, che tuttavia compare in misura vertiginosamente minore rispetto all'iconico orsetto.

#### **4.4-Prospettiva in prima persona**

In questo caso l'interpretazione del lettore viene guidata dal fatto che un personaggio racconti la vicenda in prima persona: ciò lo induce a credere che egli stesso sia il protagonista. Questo assunto sottintende il fatto che il narratore viene considerato omodiegetico, ovvero coincidente con un personaggio presente nella storia. Eppure quello stesso personaggio può essere incaricato, o incaricarsi, di narrare le vicende di qualcun altro, ovvero del vero protagonista, rivelandosi così un narratore eterodiegetico o extradiegetico

Thus, the difference in distance (extradiegetic or intradiegetic) is not decisive as a criterion for the protagonist; both



may be protagonists but need not be. The narrator's participation in the story (heterodiegetic or homodiegetic) is, on the other hand, essential: only homodiegetic narrators can be protagonists; however, not all homodiegetic narrators are protagonists. The only really safe criterion is an autodiegetic narrator: a character telling his own story. The remaining problem is to decide whether the narrator is indeed autodiegetic.<sup>36</sup>

Ovviamente i ruoli del narratore possono essere molteplici e implicare condizioni differenti: il narratore, potenzialmente, potrebbe essere sempre il protagonista a meno che non sia egli stesso a sottolineare il fatto che la storia che sta narrando non gli appartiene o l'ha solo potuta osservare (come nei casi citati precedentemente in

---

<sup>36</sup> Nikolajeva, 2002, pagg. 60-61

cui il narratore non è tra i personaggi di una vicenda ed è costretto ad esplicitarlo, anche solo tramite l'utilizzo della terza persona).

Un caso ben differente, come sottolinea Nikolajeva, si palesa con la presenza di un narratore omodiegetico, che è quindi parte della storia e la conosce con chiarezza gli avvenimenti.

Tuttavia, il narratore potrebbe incarnare qualunque personaggio, non necessariamente il protagonista, fatto che non rende tale categoria sicura da ogni dubbio.

L'unico criterio affidabile risiede nella presenza di un personaggio autodiegetico, che quindi narra la propria storia dal proprio punto di vista, incarnando di fatto il protagonista; ogni narratore autodiegetico è un protagonista, ma la difficoltà consiste nel riconoscerlo. È un criterio affidabile, dunque, ma necessita di un riconoscimento incontrovertibile che non è sempre facile da riscontrare nel testo, visto che non è sempre matematicamente automatico che un personaggio autodiegetico sia effettivamente il protagonista.

## **4.5-Focalizzazione**

Il concetto di focalizzazione su cui Nikolajeva basa il suo ulteriore criterio di riconoscimento del protagonista trae ispirazione dalle parole di Gerard Genette nel suo *Narrative Discourse*: per l'autore non è rilevante l'utilizzo della prima o della terza persona tanto quanto lo è invece la focalizzazione utilizzata dal narratore; in molti testi della letteratura per bambini è possibile infatti riscontrare un narratore adulto focalizzato su un personaggio giovane che, sfruttando la focalizzazione, rende possibile avvicinarsi con maggior precisione al concetto di protagonista.

Nikolajeva definisce la focalizzazione come a narrative device denotes a limitation of the information that is allowed to reach the

reader (another frequently used term is central consciousness)<sup>37</sup>. La focalizzazione prevede dunque una manipolazione del punto di vista del narratore, del personaggio e del lettore, dato che viene seguita da vicino l'esperienza del protagonista, escludendo quella degli altri personaggi. Nel caso sopracitato della focalizzazione da parte di un narratore adulto nei confronti di un personaggio giovane rende pertanto la percezione che gli eventi siano visti effettivamente tramite lo sguardo infantile del protagonista.

Una narrazione non focalizzata prevede che nessun personaggio venga seguito esclusivamente e, per lo stesso principio, la narrazione può concentrarsi su un personaggio o su un altro; in questo caso non viene fornito alcun aiuto nel riconoscimento del protagonista, dato che ogni personaggio è egualmente importante,

---

<sup>37</sup> Nikolajeva, 2002, pag.61

sebbene sia di fatto impossibile che tutti i personaggi presenti in una narrazione vengano seguiti e approfonditi allo stesso modo. Permane, tuttavia, la difficoltà di distinguere chi sia il vero protagonista nella rosa dei personaggi maggiormente seguiti.

La focalizzazione esterna analizza sempre un numero variabile di personaggi ma non ha alcuna possibilità di esplicitare la loro interiorità o i loro sentimenti. A differenza della non focalizzazione, è più probabile che la narrazione si concentri maggiormente sul protagonista sebbene non possa svelarne ogni aspetto, può tuttavia fornirne un quadro molto più ravvicinato. Qualora vengano inclusi più personaggi in questa prospettiva ravvicinata, si verifica la stessa difficoltà manifestata poco sopra.

La focalizzazione interna, invece, prevede la totale immersione del lettore nei panni del personaggio, eliminando qualsiasi distanza; è perciò altamente plausibile che il personaggio maggiormente coinvolto nella focalizzazione interna sia identificato come protagonista. Tuttavia, la focalizzazione interna può rivolgersi al narratore oppure può, addirittura, rivolgersi a più personaggi, chiamata, in questo caso, multifocalizzazione: a differenza della non

focalizzazione che prevede l'osservazione di più personaggi insieme, la multifocalizzazione si concentra su un personaggio alla volta, lasciando gli altri nell'ombra. Purtroppo, tutte e tre le casistiche di focalizzazione, quando coinvolgono più soggetti, costringono il lettore a compiere una scelta su chi sia il protagonista, sostanzialmente basandosi sulla presenza dominante di un personaggio sugli altri, sul modo in cui la narrazione torna sempre alle vicende di un personaggio rispetto agli altri. In tale eventualità, è utile ancora una volta concentrarsi sul titolo, sulle illustrazioni e su tutti gli altri criteri finora esposti per poter avvalorare la scelta su chi sia il protagonista.

#### **4.6-Evoluzione**

Ogni qualvolta ci si immerge in una narrazione, è piuttosto naturale aspettarsi un cambiamento di qualche tipo. Solitamente il perno di tale cambiamento sono i personaggi, siano essi l'incarnazione di questo processo, il suo veicolo o addirittura le

vittime su cui esso ricade; in qualunque modo, i personaggi giungono alla fine del percorso in condizioni diverse rispetto a come hanno iniziato: ciò può verificarsi in modalità differenti, anche a seconda dei generi letterari. Nikolajeva sottolinea come nei romanzi di avventura, ad esempio, i personaggi superano prove, perlopiù fisicamente complesse, fino ad ottenere una ricompensa materiale che consacra la riuscita dell'impresa; anche il genere fantasy utilizza spesso uno schema simile, sebbene si possa osservare anche un'altra caratteristica rilevante: nel romanzo di C.S. Lewis *Il Leone, La Strega e L'Armadio*, i quattro fratelli Pevensie, dopo aver trionfato nella Battaglia di Beruna contro la Strega Bianca, ricevono il trono di Narnia e vengono consacrati Re e Regine finché, ormai adulti, per un fortuito incidente, attraversano nuovamente l'Armadio e tornano nella casa del Professor Kirke, bambini esattamente com'erano partiti; i quattro, tuttavia, non sono tornati alla stessa condizione iniziale, poiché il cambiamento avvenuto non è più constatabile materialmente, ma è interiore, è un'evoluzione morale irreversibile che li ha resi personaggi intimamente differenti.

L'evoluzione, dunque, può essere esplicitata tramite una variazione, solitamente positiva, di condizione e status sociale, ma anche attraverso una variazione psicologica, con l'acquisizione di saggezza, conoscenza, eroismo.

Non tutti i personaggi, ovviamente, sono egualmente sottoposti ad un simile processo, addirittura alcuni non mutano in alcun modo: l'autrice propone l'esempio di Peter Pan, il ragazzo che si rifiuta di crescere, ma non solo fisicamente, anche moralmente e qualitativamente. Egli rimarrà immutato in eterno, perché tale è il suo scopo, ovvero la rappresentazione di una fanciullezza, quasi ostinata, che si annida nell'animo umano. Più raramente è il protagonista a rimanere immutato e ciò consacra il criterio dell'evoluzione come, sostanzialmente, affidabile, dato che, nella maggioranza dei casi, è proprio il protagonista a subire il più evidente cambiamento, fisico o spirituale che sia. A questo proposito, tuttavia, Nikolajeva propone una teoria interessante circa l'immutabilità del protagonista: da un lato, può essere il genere letterario a richiedere una simile condizione, dall'altra, la mancanza di evoluzione del personaggio può essere intesa come non necessaria,



nel senso che il personaggio si trovava già, fin dall'inizio, in una condizione di perfezione tale da non necessitare cambiamenti.

# Capitolo V-La manifestazione e l'espressione dei personaggi

## 5.1-Personaggi e narrazione

Come già ribadito nel corso dei capitoli precedenti, nell'analizzare i personaggi non è possibile escludere l'opera che li ospita: nessuno dei due elementi, narrazione e personaggi, può essere realmente e completamente compreso se estrapolato dal suo contesto e soprattutto se slegato dal suo percorso evolutivo; per quanto, come già sottolineato, un personaggio ha la possibilità di rimanere statico per tutta la narrazione senza alcun cambiamento, un simile dato non è ricavabile senza conoscere lo sviluppo del testo, che introduce, contestualizza, accompagna ed esplicita tale evoluzione, così come sarebbe impossibile coglierne l'assenza. È la stessa Nikolajeva ad ammettere che non sempre il rapporto tra personaggi e narrazione risulti equo o paritario ma possa considerare una maggiore

concentrazione su uno o l'altro elemento: per l'autrice è tuttavia estremamente necessario tenerli in considerazione entrambi per poter avere una visione chiara e completa dell'opera presa in esame.

In questa sede non è rilevante stabilire quale componente sia effettivamente più importante, ma ciò su cui si concentra l'autrice è l'analizzare in quale modo la narrazione, attraverso quali elementi, aiuti la comprensione dei personaggi.

Un simile approccio sviluppa la capacità di studiare il testo in modo trasversale, di concentrazione sui dettagli e di interpretazione.

## **5.2-La narrazione per bambini**

La domanda da cui parte l'analisi di Nikolajeva è se sia verosimile l'esistenza di una trama specifica nei testi per bambini o quantomeno di tipologie più facilmente utilizzate in simili racconti. Una delle tipologie più note è sicuramente la trama basic che riprende il pattern tradizionale del racconto orale attraverso la sequenza casa - allontanamento da casa - avventura - ritorno: solitamente prevede

un sensibile sviluppo, almeno, del protagonista, che può tornare a casa solo al termine delle sue imprese, ovvero il metaforico raggiungimento di conoscenza e maturità.

Molto simile a questa categoria è la trama epica o progressiva che non prevede un ritorno a casa: i personaggi vivono un'evoluzione progressiva di cui è possibile individuare ogni elemento ed è soprattutto possibile poter vedere varie caratterizzazioni differenti che cambiano in modo differente attraverso lo sviluppo stesso della narrazione. Anche in questo caso, è di solito prevalente il focus sull'azione ma il miglioramento delle qualità del protagonista risulta direttamente proporzionale allo sviluppo della trama e delle prove a cui è sottoposto.

La trama episodica, invece, prevede una cornice che introduca il contesto ambientale e temporale e che includa una presentazione superficiale dei personaggi principali; in seguito, ad ogni episodio, possono essere introdotti altri personaggi, ma viene soprattutto concentrata l'attenzione sulle azioni a cui sono sottoposti: difficilmente viene presentata un'evoluzione progressiva dei personaggi, anche se non è un'ipotesi del tutto esclusa, piuttosto

vengono messi in luce dettagli ulteriori sui personaggi al fine di fornirne, volta per volta, un profilo sempre più completo.

Nella trama cumulativa, i personaggi vengono introdotti uno per volta, insieme ad una descrizione di base che può integrarsi di nuovi elementi nel corso della narrazione. La trama cumulativa è molto utilizzata nella letteratura per bambini e molto utile, dato che offre l'opportunità ai piccoli lettori di riuscire a ricordarsi ogni personaggio con più efficacia. Le trame cumulativa ed episodica sono più facilmente riscontrabili nella letteratura per bambini, poiché aiutano i lettori a fissare nella memoria i particolari ricorrenti e la trama a cornice, senza necessariamente essere costretti a ricordare ogni episodio per ricostruire logicamente la trama. Come nella già citata serie di romanzi di Winnie The Pooh, il contesto ricorrente è quello del Bosco dei Cento Acri in cui i personaggi sono stati presentati cumulativamente, focalizzando l'attenzione su alcune caratteristiche salienti che li rendono immediatamente riconoscibili e l'aspetto esuberante li rende più facilmente memorabili ( ad esempio il pupazzo Tigrò è sempre estremamente euforico, è caratterizzato da una vitalità esplosiva che permane in ogni sua

comparsa). Ogni episodio, per quanto possa svelare ulteriori piccoli dettagli sui personaggi o su un personaggio in particolare, non è necessariamente cruciale nello sviluppo della trama principale, di fatto presenta raramente delle conseguenze tali da dover essere ricordato.

Costruzioni di questo tipo, inoltre, presentano anche l'ulteriore vantaggio della linearità, nel senso che la trama principale tende a seguire un andamento coerente e con una progressione crescente: gli episodi inseriti non ne intralciano il percorso ma possono concorrere a proseguire questa tendenza fornendo dettagli utili o momenti di una qualche rilevanza complessiva. Come esplicita Nikolajeva, si è portati a pensare che i bambini possano riscontrare molte più difficoltà nella comprensione di trame complesse che presentano, ad esempio, sottotrame parallele che possono svilupparsi addirittura in assenza del protagonista principale dell'opera, perciò nella letteratura per bambini si predilige la linearità cronologica ed una chiarezza tematica che coinvolge anche i personaggi: ciò non sottintende che i personaggi o la narrazione siano banali, ma la caratterizzazione dei personaggi spesso tende ad enfatizzarne e

ripeterne le qualità più determinanti, a seguirne uno sviluppo progressivo, talvolta addirittura simbolico o esplicitato attraverso allegorie.

### **5.3-Motivi ricorrenti**

I conflitti tra personaggi si rivelano cruciali nello sviluppo della trama, fornendo nella maggior parte dei casi il motivo scatenante che costringe l'eroe ad allontanarsi dalla propria dimora per affrontare il suo destino. Inoltre il conflitto genera schieramenti distinti e la narrazione induce il lettore ad empatizzare con il protagonista e a temere l'antagonista, rappresentato con caratteristiche estetiche e spirituali ripugnanti.

Nikolajeva individua alcune tipologie di conflitti, presenti in particolare nella letteratura per bambini:

- persona contro persona: l'eroe e l'antagonista si presentano come personaggi distinti il cui percorso li porterà a sfidarsi in uno scontro risolutivo. È la categoria più diffusamente

presente nei testi dedicati ai più giovani poichè più facilmente vi si riescono ad individuare le fazioni opposte e che rappresenta al meglio quegli stessi conflitti che può vivere un bambino nei confronti degli adulti. I personaggi si rivelano attraverso le loro azioni e il loro comportamento.

- persona contro società: all'eroe viene impedito di raggiungere i propri obiettivi a causa delle norme sociali o lo costringono a compiere scelte che esulano dalla comune morale. L'antagonista non è più rappresentato da un singolo personaggio, ma da un sistema molto più grande e complesso che pone interrogativi personali. Anche in questo caso i personaggi vengono caratterizzati tramite le proprie modalità di azione.

- persona contro natura: il protagonista si trova isolato, in balia di eventi naturali che lo costringono a mettersi alla prova. la trama si focalizza quindi sulle manifestazioni della natura che sottopongono l'eroe alla ricerca continua di strategie di sopravvivenza; l'isolamento, inoltre, favorisce una maggiore autoriflessione del personaggio e una più profonda indagine psicologica nei suoi confronti.



- persona contro sé stessa: costituisce la tipologia di conflitto più sofisticata perchè eviscera in ogni sua sfaccettatura dell'animo del protagonista, mettendo in risalto la sua interiorità e i contrasti che la animano. In questo tipo di narrazione la trama si sofferma molto meno su azioni o eventi esterni, a meno che non abbiano avuto un impatto rilevante sulla psiche del personaggio ed è la categoria meno utilizzata nella letteratura per bambini a causa della sua notevole complessità.

Il conflitto, in molte delle sue declinazioni, diventa un motivo spesso tipico nella letteratura per bambini, grazie alle possibilità narrative che offre, ma non è il solo motivo che sovente viene sfruttato in simili testi: un ruolo centrale viene riservato alla casa ed al ritorno ad essa che costituisce dapprima il rifugio, il luogo sicuro che necessita di essere protetto e tutelato, ma costituisce anche il punto a cui fa ritorno il percorso del protagonista; inoltre, come punti di svolta cruciali vengono sfruttate date importanti nella vita di un bambini, come compleanni, festività, ma anche come momenti formativi (ad esempio gli esami per il passaggio da una scuola ad

un'altra) che si trasformano in veri e propri riti di passaggio verso l'adolescenza e l'età adulta.

Il motivo, tuttavia, in assoluto più più utilizzato è, per Nikolajeva, quello della ricerca:

Quest is by far the most common motif in children's literature, especially if we treat it broadly, not limiting it to the search for objects or persons but also including the quest for identity. Quests are common in folktales in which the hero leaves home in order to search for treasure, a kidnapped princess, or simply fortune.

(...) Quest may be manifest on different levels of the text: on the symbolic level, the protagonists of all these novels are searching for their own identities. Furthermore, in contemporary psychological

novels quests are predominantly of the symbolic nature, which may be emphasized by the title.<sup>38</sup>

Il protagonista, al termine della quest, giunge indubbiamente ad una maggior completezza di sé, ad un raffinamento delle sue qualità o, addirittura, ad una sorprendente estroversione delle stesse, ma tutto questo viene soventemente racchiuso nell'adempimento materiale del compito che gli è stato richiesto. In casi simili, i personaggi sono costruiti esternamente, lasciando molto più spazio a scelte e azioni che sottintendono il miglioramento interiore.

Non è solo la conclusione ad essere significativa, ma è l'intero viaggio che contribuisce a creare un climax, un percorso ascendente, o talvolta addirittura discendente, che si conclude nel lieto fine.

---

<sup>38</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 164

Nikolajeva sottolinea come sia nettamente, se non quasi esclusivamente presente, questa forma di conclusione, preferita ad un finale tragico proprio per favorire l'intento educativo e la trasmissione di quei valori che hanno permesso all'eroe di giungere alla gloria, come il coraggio, l'altruismo, la bontà.

La parabola seguita dalla narrazione viene determinata dalla natura intrinseca del protagonista, di cui l'autrice individua due categorie fondamentali: l'emarginato e l'imbroglione. L'emarginato parte da una condizione criticamente svantaggiosa, sia essa sul piano sociale o personale o una combinazione di entrambi; l'emarginato è destinato a seguire una parabola ascendente, che a partire da un contesto emozionale desolato e difficile si rivela libero di affrontare qualsiasi avventura che lo porterà a ribaltare una simile situazione.

L'imbroglione è invece un personaggio caratterizzato dalla sua noncuranza di qualsiasi tipo di regola o costrizione, caratteristica che lo rende facilmente simpatico ai giovani lettori che seguono le sue avventure, anch'esse rivolte verso un lieto fine; il trickster, tuttavia, sebbene

riesca nelle sue imprese e abbia la possibilità di migliorare le sue condizioni di partenza, non arriva a snaturare sé stesso e a perdere le qualità di spensieratezza che lo hanno contraddistinto.

I motivi e i meccanismi che animano la trama sono intrinsecamente connessi al profilo generale dei personaggi, che sono gli attori di un copione già scritto, ma agli occhi del lettore ne sono anche i fautori e i responsabili, coloro che motivano lo sviluppo della narrazione tramite il loro comportamento e le loro scelte. Si rivela necessaria dunque la costruzione di un personaggio che possa rispondere alle necessità del testo e possa giustificarne lo sviluppo in maniera verosimile.

#### **5.4-La motivazione dei personaggi**

Alla luce di quanto affermato, si potrebbe supporre, come ipotizza Nikolajeva, che i personaggi agiscano solo ed esclusivamente in modo conforme a quanto loro richiesto dalla trama. Per analizzare più approfonditamente questa supposizione, tuttavia,

è necessario tenere presente la causalità e il grado della stessa che compaiono nella narrazione: ogni evento è potenzialmente legato a un altro, semplicemente poiché sono avvenuti in sequenza o perché il primo è stato intenzionalmente innescato al fine di giungere al secondo. Durante la lettura, l'importanza del nesso causale tra eventi assume un ruolo centrale, perché lo stesso lettore è il primo ad aspettarsi che ogni evento narrato abbia una certa rilevanza o sia necessario allo sviluppo dei successivi e questa aspettativa è ancora più intensa nei giovani lettori che tendono a ricercare la motivazione precisa di ogni dettaglio presente nel testo.

La stessa causalità degli eventi è anche un potente rivelatore della caratterizzazione dei personaggi; mentre la narrazione procede, il lettore connette gli eventi sequenzialmente in

base alle informazioni forniteli e, allo stesso tempo, completa di ulteriori dettagli il profili dei personaggi che prendono parte o causano i fatti descritti e ad essi reagiscono.

La reazione dei personaggi agli eventi è determinata dalla caratterizzazione degli stessi e dalle esigenze della trama, ma non sempre tale affermazione costituisce una regola sempre vera,

quantomeno, non in questi termini. Il ruolo di un personaggio è indissolubilmente legato al suo ruolo, anche in base al genere letterario a cui appartiene il testo: Nikolajeva propone l'esempio dell'eroe nelle narrazioni fantastiche che affronta il drago più in virtù del suo ruolo, che in virtù delle sue qualità morali. In casi simili, il personaggio è costretto a seguire il cammino che porterà la trama a concludersi nel modo prefissato dal genere.

Nikolajeva riprende e si trova d'accordo con Northrop Frye nel sostenere un legame indissolubile tra la causalità degli eventi e la caratterizzazione dei personaggi: qualora il genere letterario o la trama siano particolarmente costrittivi, più legati alla successione degli eventi e più concentrati alla risoluzione degli stessi, più i personaggi verranno sovrastati da quella stessa narrazione, soffocandoli all'interno di un ruolo senza pretendere altro; nulla di ciò che accade nel testo deriva da una loro scelta o è stato consequenziale ai loro comportamenti, ma è anzi la loro stessa personalità ad adattarsi a quanto succede e a subirne il decorso. Invece, quando la trama ha l'opportunità di concedere spazio ai personaggi, essi dimostrano una personalità più complessa ed

originale rispetto ad un modello comportamentale prevedibile, è il conflitto interiore a muovere gli eventi e i lettori hanno modo di poter delineare un profilo molto più ricco e dettagliato.

In entrambi i casi, tuttavia, e soprattutto nella letteratura per bambini, i personaggi agiscono in virtù di una forte motivazione che può essere, come detto, giustificata dalla trama oppure giustificata da un percorso interiore su cui viene fatta luce nel corso della narrazione: ad ogni modo, per quanto la motivazione possa variare, si riferisce sempre ad un obiettivo, fisico o simbolico, da raggiungere. Nikolajeva puntualizza come questa prospettiva renda ulteriormente più complesso il giudizio e la comprensione dei personaggi, che devono essere valutati sulla base di una visione più ampia, comprensiva di tutta l'opera letteraria: secondo l'autrice, quindi, non è possibile, ma soprattutto può essere inutile o fuorviante, considerare i personaggi come essere reali ed umani, che agiscono esclusivamente mossi dal proprio criterio e così agirebbero in qualunque altra situazione analoga; azioni e comportamenti vanno valutati in base all'attinenza e all'impatto con la trama e così gli



stessi personaggi hanno bisogno di una valutazione che li consideri come parte di un sistema a cui fare imprescindibile riferimento.

## **Capitolo VI-La condizione etica dei personaggi**

La riflessione sulla tematica etica che presentano molte narrazioni, come esplicita Nikolajeva, non può prescindere dalla prospettiva etica dei lettori: nel caso della letteratura per bambini, molti testi si ergono a educativi, ponendo, in maniera molto evidente, una netta distinzione tra ciò che viene socialmente considerato come bene e come male. Secondo la comune interpretazione, che la stessa autrice riporta, i bambini vengono spesso considerati come incapaci di aver ancora sviluppato un sistema morale complesso e strutturato, che possa permettere loro di discernere autonomamente un comportamento giusto da uno errato, senza che venga esplicitamente presentato come tale.

Un altro punto fondamentale da tenere in considerazione, tuttavia, è l'importanza, la risonanza che ha e può avere la questione morale nella letteratura: sebbene coinvolga personaggi non realmente esistenti o situazioni non realmente accadute, è necessario tenere

presente come questa possa comunque incontrare e influire sulla vita reale, in uno scambio alla pari tra realtà e testo in cui la prima viene proiettata nel secondo e a sua volta da esso può ricavare informazioni ed esperienze utili.

Nell'ambito della letteratura per bambini, l'etica può apparire come relegata a un contesto strettamente educativo, presentando quindi un'interpretazione che non necessita di ulteriori elaborazioni da parte di lettori ritenuti non all'altezza del compito: in realtà, Nikolajeva pone l'accento su tutte quelle situazioni domestiche e familiari che possono apparire come irrilevanti o di poco conto per un lettore adulto, ma coinvolgono una ribellione, una frattura delle regole e le sue conseguenze che incontrovertibilmente pongono interrogativi importanti, soprattutto a coloro che stanno ancora affrontando l'elaborazione di tali questioni.

In the majority of cases, there is a mouthpiece providing readers with guidance towards an ethically acceptable position. It can be an authoritative narrative voice or a character, usually an adult character, who explains the actions and their consequences to the

young protagonist and thus the reader. There are some worries about this tendency. To begin with, ethics and value systems are historically, socially and culturally dependent. A book either produced within or representing a culture different from that of the reader may display as desirable a value system that we as educators would find unacceptable.<sup>39</sup>

Nikolajeva delinea chiaramente i rischi a cui si espongono tutte le narrazioni e tutti gli educatori che potrebbero veicolare un insegnamento non conforme alle norme morali di una determinata cultura. Allo stesso tempo, sarebbe utopico aspirare ad una narrazione che sia moralmente ineccepibile e sarebbe comunque inutile, dal momento che verrebbe egualmente e inevitabilmente

---

<sup>39</sup> Nikolajeva, 2014, pag. 181

legata al contesto socio culturale e storico in cui è nata e non offrirebbe ai lettori la possibilità di un confronto creativo ed edificante. Dopotutto, nel sistema etico non del tutto strutturato dei giovani lettori, le azioni narrate o le scelte compiute dai personaggi non vengono interpretate nello stesso modo in cui potrebbe fare un adulto: una decisione compiuta da un personaggio viene spesso valutata dai più piccoli a seconda delle sue immediate conseguenze, considerando con molta più difficoltà le ripercussioni a lungo termine, così come possono essere giudicati automaticamente negativi tutti gli eventi che accadono a discapito del protagonista o del personaggio su cui è incentrata la narrazione in quel momento.

Nella letteratura per bambini, viene spesso proposto un meccanismo narrativo basilare che consiste nella rottura delle regole prestabilite; possono essere regole sociali, ma più spesso si tratta di regole imposte dall'autorità familiare o che ha una qualche forma di tutela nei confronti del giovane protagonista. Costituisce un primo e semplice dilemma morale, proprio perché i bambini stessi conoscono norme di questo tipo o simili e viene insegnato loro l'importanza di non infrangerle, spesso sulla base di conseguenze non esattamente

piacevoli; Per quanto dunque una qualsiasi regola può essere imposta, e si da' per scontato che lo sia, a difesa del bambino stesso e a protezione della sua incolumità, può non essere compresa precisamente in questo senso e quindi percepita come inutilmente restrittiva, rispettata solo per evitare ripercussioni spiacevoli. L'infrazione può essere eventualmente non intenzionale, ma spesso nella narrazione costituisce il primo passo del protagonista verso l'auto realizzazione di sé e la crescita personale, pertanto l'infrazione stessa diventa giustificabile e anzi apprezzabile. Se il protagonista e i suoi amici nel primo libro della nota saga di J.K.Rowling, Harry Potter e la pietra filosofale<sup>40</sup>, non avessero infranto la maggior parte delle norme imposte, sia dalle famiglie che dalla scuola, non avrebbero potuto affrontare il principale

---

<sup>40</sup> Rowling, 2018

antagonista consacrando così come eroi: certamente, la disobbedienza li espone a pericoli rilevanti, se non addirittura mortali, ma la loro incolumità viene sacrificata per raggiungere un fine ben più importante. Essi, ad esempio, infrangono il coprifuoco per affrontare prove terribili e svelare l'identità del professor Raptor, ma è Nikolajeva stessa a porre l'interrogativo non solo sulla singola infrazione, ma sul grado di essa e sulla sua stessa natura:

If defying curfew to save the world is justifiable, is it equally justifiable to defy curfew to experience hilarious adventures with a picnic on the roof? One way of addressing the issue may be to say that breaking rules is breaking rules; another, that as long as it does not harm anyone it is permissible. Is it wrong to run away from home

if it makes your parents worry? Is it less wrong to run away from home to find a missing parent?<sup>41</sup>

Il dilemma etico si rivela quindi più complesso e sfaccettato, non ascrivibile soltanto nelle definizioni di ciò che è giusto e ciò che è sbagliato ed è proprio questo l'obiettivo dell'autrice: porre l'accento sulla complessità della questione etica e della valutazione di essa nella letteratura per bambini.

Il punto dunque non risiede nel rispondere in senso univoco agli interrogativi posti, ma nel comprendere per quale motivo si sono rivelati necessari e a cosa possono condurre: nelle narrazioni per bambini vizi e virtù vengono delineati in modo esplicito ed è la stessa condotta morale a caratterizzare anche esteriormente un personaggio.

---

<sup>41</sup> Nikolajeva, 2014, pag.185



Nel romanzo di Roald Dahl, *Charlie e la Fabbrica di Cioccolato*, ogni bambino rappresenta un vizio ben preciso che lo definisce a tutto tondo; oltre alla caratterizzazione morale, il testo fornisce pochissime altre informazioni personali che possano fornire un quadro più completo: Augustus, Violetta, Veruca e Mike sono bambini che esprimono un'arroganza preponderante, tanto che finisce per invadere la loro personalità o quantomeno risulta una delle caratteristiche che più spiccano e restano nell'impressione del lettore. I loro vizi vengono puniti con un adeguato contrappasso che sembra riecheggiare il meccanismo dantesco (Augustus, golosissimo al limite del patologico, cerca di assaggiare il cioccolato che il Signor Wonka ha espressamente precluso, finché non vi finisce sommerso, rischiando addirittura di annegarvi) ed insieme a loro viene punita l'incompetenza dei genitori. L'unico a venire premiato è proprio il protagonista, Charlie Bucket, che, provenendo da una situazione di difficile povertà, ha imparato e conosce molto bene il valore delle buone azioni ed apprezza con estrema sincerità il calore di una famiglia, a differenza degli altri personaggi presenti nella narrazione. Le sue virtù, come l'obbedienza, l'umiltà, la gentilezza,

vengono ricompensate con l'eredità dell'intera fabbrica che consiste non solo nella promessa di ricchezza ma nel consolidamento di quel legame familiare che gli ha garantito la vittoria.

Più difficile è invece inquadrare la figura di Willy Wonka in senso morale, che si erge nella narrazione come un giudice che condanna e punisce vizi e virtù; certamente non è mai il diretto esecutore di nessuna sentenza, ma è lui a ritenere degni o meno i bambini della ricompensa promessa. Inoltre, non è irrilevante tenere presente che si tratta di un personaggio adulto, che si presuppone agisca secondo giustizia e nell'interesse dei bambini, eppure sembra deliberatamente condurre i suoi giovani ospiti al riscatto dei loro vizi. Non si può pertanto condannarlo in toto, dato che il suo discrimine morale è guidato dalla differenza tra ciò che ritiene giusto e sbagliato e punisce comportamenti dannosi e guidati da intenzioni malevole; tuttavia è difficile, soprattutto per un adulto, poter prendere le difese di chi infligge a un bambino una pena così severa. Per i giovani lettori, invece, la condanna suscita ilarità per il suo essere grottesco e mette molto bene in luce le conseguenze dirette di

un comportamento ritenuto scorretto e per questo perfettamente fruibile dal target di riferimento dell'opera.

Justice, on the other hand, is a highly complex concept, where a novice reader's perception may differ radically from that of an expert reader. Justice is, on the simplest level, the reward of right and the punishment of wrong.<sup>42</sup>

Una situazione simile permette di focalizzarsi sul ruolo e sull'interesse della questione morale riferita ai bambini: è necessario sempre chiedersi se la visione proposta è veicolata da un'autoritaria voce adulta che cerca di indirizzare i suoi lettori o se questa possa assecondare la prospettiva dei più giovani, sia personaggi che

---

<sup>42</sup> Nikolajeva, 2014, pag.189

fruitori, in modo tale da proporre loro una visione della giustizia socialmente corretta che possa tuttavia riscontrare il loro linguaggio e il loro metro di giudizio.

## **6.1-Il ruolo deontologico dei personaggi**

Nella discussione sull'etica nella letteratura si è perlopiù fatto riferimento alla percezione, all'insegnamento che un determinato tipo di azione può fornire ai lettori ed in questo senso il dialogo intercorre soltanto tra autore e lettore, tra agente e ricevente del messaggio proposto. La narrazione diventa veicolo di un certo messaggio o insegnamento e i personaggi ne sono gli attori passivi, guidati, costretti nelle loro scelte per la salvaguardia del senso generale dell'opera.

Nikolajeva sottolinea come alcuni generi siano più severi di altri su questo piano, ovvero richiedano delle caratteristiche precise e ben delineate con meno margini di manovra, e prevedano

un'elevazione morale del personaggio principale, giustificando qualsiasi suo comportamento in virtù della bontà delle sue azioni:

If the right choice is narratively predestined, there is no point in showing good ethics, or making any efforts to do so, since the result will still be the right choice. This is a dubious message to a novice reader. The characters who make wrong choices (from the adults' point of view) are either punished or chastised and brought back to virtue.<sup>43</sup>

Viene dunque posto l'accento sul risultato finale, sul raggiungimento di un obiettivo che può essere condivisibilmente giusto, ma che viene perseguito tramite azioni discutibili o la cui

---

<sup>43</sup> Nikolajeva, 2014, pag. 190

intenzione può essere fraintesa. Un personaggio è giustificato e ha il permesso di compiere qualunque scelta ritenga necessaria al conseguimento del suo obiettivo, anche a discapito della sua incolumità e di quella degli altri soprattutto se è il protagonista che viene identificato, prescelto, come l'eroe positivo della narrazione e tale deve restare, pena la caduta dell'intento morale della narrazione stessa.

Di certo, è possibile che un protagonista considerato positivo riveli invece i suoi intenti del tutto negativi e un caso simile pone ad alunni ed alunne spunti di riflessioni e domande estremamente interessanti, dato che si trovano a dover mettere in discussione tutto ciò che avevano ritenuto giusto fino a quel punto.

## **6.2-La volontà dei personaggi**

Maria Nikolajeva pone ai suoi lettori un quesito singolare: i personaggi hanno una propria e libera volontà?

Come sottolineato finora, i personaggi vengono spesso imbrigliati dal loro ruolo e dal contesto della narrazione che prevede già il destino delle loro azioni: l'eroe è sempre proiettato verso il bene e questo sarà il risultato del suo percorso, così come l'antagonista compie azioni rivolte inevitabilmente verso la malvagità e per questo subirà un'adeguata punizione. È possibile riscontrare una minore matematicità per quanto riguarda il resto della costellazione dei personaggi, che tuttavia solitamente sceglie uno schieramento e si ritrova a dividerne la sorte: può tuttavia accadere che un aiutante del protagonista venga punito per un'azione scorretta (a dispetto delle buone intenzioni), episodio che può fungere da monito morale, così come è possibile assistere alla redenzione di un personaggio schierato verso la crudeltà, con particolare enfasi sul pentimento e sul premio che gli viene destinato.

La libera volontà, tuttavia, rientra nella sfera dell'ontologia del personaggio: Nikolajeva ricorda, come già precedentemente puntualizzato, che i personaggi sono parti del testo ad esso totalmente indissolubili, sono costruzioni artistiche che non hanno e non possono avere volontà differenti da quelle che il testo ha previsto

per loro perché senza di esso non potrebbero esistere; sarebbe pertanto errato affidare loro lo stesso libero arbitrio che si intende nella vita reale.

Tuttavia è l'autrice stessa a sottolineare come un certo grado di libero arbitrio lo si possa intendere non nella sua accezione più vasta, riferibile quindi alla varietà di azioni e circostanze che intercorrono nella vita reale, ma solo all'interno dell'ambito finzionale.

In molti romanzi fantastici, ad esempio, viene utilizzato l'espedito del Prescelto, secondo cui al protagonista viene rivelato un percorso e un destino che non si aspettava. Gli altri personaggi, spesso più anziani o molto più esperti, conoscono la sua missione e hanno il compito di guidarlo nella realizzazione della sua profezia, ma vi è inevitabilmente il momento in cui il protagonista affronta dubbi e incertezze tali da spingerlo a rifiutare, se non addirittura a indurlo a cedere alle offerte dell'antagonista. In casi simili, in cui la predestinazione sembra segnare fin da subito il percorso del personaggio, può verificarsi un'inaspettata scelta del protagonista o di personaggi a lui vicini: la scelta viene dunque discussa sul piano



morale ed offre la possibilità al personaggio, così come ai lettori, di poter ragionare sul peso delle proprie azioni e delle proprie responsabilità. Di fatto, raramente la narrazione si conclude senza il compimento del destino preventivato, ma è comunque rilevante notare come il dibattito o quantomeno la possibilità sia stata offerta ed esaminata.

Il libero arbitrio non viene quindi del tutto escluso a priori, ma le scelte possibili vengono ponderate con attenzione e soprattutto vi è sempre la presenza di personaggi che possano incarnare l'autorità (personaggi saggi, adulti, che simboleggiano proprio la visione etica adulta) e che guidino, che riportino il giovane protagonista alla scelta più corretta. Il determinismo è spesso la linea più seguita dalla narrativa per bambini proprio per poter offrire loro una visione eticamente chiara e funzionale, un processo educativo che possa essere motivato e giustificato: i personaggi hanno dunque un certo margine di libertà, ma non hanno il diritto di esimersi dalle proprie responsabilità verso sé stessi e gli altri.

È importante dunque comprendere che qualsiasi testo può sottoporre ai giovani lettori un dilemma morale e può essere

occasione per fornire loro un insegnamento senza incorrere necessariamente nel rigorismo o nella censura. Esiste la possibilità di compiere azioni errate, sia nella finzione che nella vita reale, ed è altresì giusto fornire una spiegazione adeguata sugli effetti di tali scelte, sia nel corso della narrazione, sia attraverso gli occhi del protagonista e dei personaggi che da semplici attori diventano anche loro parte di un percorso formativo che li porterà ad una crescita, inevitabile certamente, ma allo stesso tempo consapevole e responsabile.

## **Parte Seconda**

### **Il progetto**

## Introduzione

Fin dagli albori della civiltà, la scrittura è stata ritenuta fondamentale ed ha rivestito varie funzioni. Il progresso della conoscenza è stato valutato anche a partire dalla complessità e dalla raffinatezza della scrittura, dalla ricchezza del suo vocabolario e dai suoi utilizzi. Conseguentemente, anche la lettura ha ricoperto un ruolo sempre più preminente, diventando uno strumento di potere e un vero e proprio status symbol.

Nella società odierna, riferendoci prevalentemente al panorama italiano, la percentuale della popolazione alfabetizzata è decisamente favorevole, tanto che scrittura e lettura sono considerate abilità primarie che è possibile acquisire in giovanissima età e relativamente in breve tempo, quantomeno per quanto riguarda i meccanismi di base.

Sarebbe possibile affermare, con un discreto grado di approssimazione, che la maggior parte dei cittadini europei, che godono di un discreto benessere economico e sociale, sono perfettamente in grado di riprodurre su supporti di vario tipo i segni

grafici dell'alfabeto e sono capaci di concretizzarli in suono. La questione diventa più complessa quando ci riferiamo a capacità diverse che riguardano la lettura e la scrittura: quindi la capacità di utilizzare un lessico più o meno formale, di riuscire a esprimersi con successo, di comprendere quanto letto. È proprio per implementare queste abilità che è importante agire sui giovani lettori, per poter migliorare la loro sensibilità nei confronti del testo scritto e per poter fare in modo che da esso traggano informazioni il più corrette possibili.

È la stessa Nikolajeva a porsi gli interessanti quesiti che riguardano i più giovani e la lettura<sup>44</sup>. All'interno di una società che predilige metodi di divulgazione e di apprendimento più rapidi e fondati sulla sperimentazione in prima persona, la lettura appare ai

---

<sup>44</sup> Nikolajeva, 2014, pag. 225 - 229

più giovani come un'attività noiosa, difficoltosa, dai ritmi eccessivamente lenti e poco coinvolgenti. A riprova di tali affermazioni, si rivelano utili le osservazioni derivate dalle analisi eseguite a campione dall' Organizzazione per la Cooperazione e lo Sviluppo Economico (OCSE) per mezzo del progetto Programme for International Student Assessment (PISA) che, nell'ultima prova risalente all'anno 2018, hanno sottoposto a più di 11.000 studenti italiani e degli altri 33 paesi membri dell'OCSE, varie prove in formato digitale che potessero fornire una panoramica sulle abilità degli studenti quindicenni. La prova di lettura si prefigge l'obiettivo di rilevare “la capacità degli studenti di comprendere, utilizzare, valutare, riflettere e impegnarsi con i testi per raggiungere i propri obiettivi, sviluppare le proprie conoscenze e potenzialità e

partecipare alla società”<sup>45</sup> e in questo contesto gli adolescenti italiani hanno totalizzato 476 punti, risultato inferiore alla media OCSE di 487 punti e mantengono l’andamento decrescente in corso dal 2000<sup>46</sup>. Il risultato evidenzia come la comprensione, la valutazione e la riflessione abbiano avuto più successo mentre siano state più problematiche l’individuazione delle informazioni e le domande sulla struttura del testo.

A partire da questa analisi, possiamo dedurre una complessiva difficoltà nell’affrontare la lettura e tutti i suoi diversi livelli, difficoltà che si riversano necessariamente nella vita degli studenti che impiegano più tempo e con minori risultati nella rielaborazione di testi e che si dimostrano pertanto meno propensi nell’affrontare

---

<sup>45</sup> “Sintesi dei risultati italiani OCSE - PISA 2018”

<sup>46</sup> Rispetto al 2000 sono stati totalizzati 26 punti in meno, in media, e 20 punti in meno rispetto al 2009.

elaborati che non siano scolastici o obbligati per necessità di studio e lavoro. Per quanto la comprensione sia risultata migliore, si dimostra comunque non del tutto sufficiente: gli studenti non riescono a comprendere un concetto o lo comprendono in maniera incompleta, se non erronea.

Simili considerazioni sono utili per riuscire a focalizzare gli obiettivi e le motivazioni per cui il progetto è nato e che verranno più precisamente spiegati nelle pagine successive.

Per queste motivazioni di partenza è stato ritenuto necessario formulare un progetto che si focalizzasse sulla lettura, ma non solo: l'obiettivo è stato rendere la lettura una scoperta, uno strumento utile nelle mani di qualcuno che avesse le capacità necessarie per utilizzarlo, attraverso un metodo di apprendimento che comprendesse principi teorici e sperimentazioni laboratoriali. Per tali motivi è nata l'idea di costruire un progetto che verte all'analisi, per poter fornire agli alunni un approfondimento mirato al lavoro sul testo, così da favorire la loro attenzione sia ai dettagli che all'interesse del testo nella sua complessità. Inoltre, il lavoro di analisi è stato proposto non solo su testi elaborati da altri, ma dagli alunni stessi in



modo che, come verrà specificatamente approfondito più avanti, avessero la possibilità di migliorare la propria competenza testuale sia dal punto di vista lessicale che dal punto di vista del testo complessivo.

Nella mia personale esperienza nelle scuole ho avuto modo più volte di incontrare un netto rifiuto da parte di studentesse e studenti nei confronti della lettura, talvolta addirittura a priori. In un piccolo questionario sottoposto a quaranta ragazzi frequentanti la scuola secondaria di primo grado (facenti parte di tutte le classi) alla domanda Ti interessa la lettura? in trentotto hanno risposto di no. Tutti coloro che, invece, hanno affermato di aver letto libri al di fuori dell'ambito scolastico, sostengono di aver letto almeno un romanzo della saga di Harry Potter o di Geronimo Stilton.

Il proposito più rilevante di questo progetto è sempre stato il cercare di, quantomeno, suscitare interesse nella lettura; il cercare di rendere un'attività ritenuta tediosa, inutile o addirittura intollerabile, un'attività stimolante, meritevole di attenzione e scoperta.

Nella sua indagine, Luca Ferrieri elogia le numerose iniziative a cui si dedicano scuole, istituti e biblioteche, avanzando tuttavia un quesito interessante: per quanto la promozione della lettura come attività ludica dimostri la sua efficacia, è lo stesso concetto di fondo che sostanzialmente non riconosce la lettura in sé come un'attività meritevole di attenzione nella sua purezza. Se leggere deve essere venduto come un gioco si presuppone che in realtà non possenga le caratteristiche piacevoli, divertenti e d'intrattenimento che si associano ai passatempi ludici, come se queste qualità dovessero esserle addotte da componenti esterne.

Dire che la letteratura è gioco (il che non significa che sia solo questo) vuol dire pronunciare un'importante (ma generica, come si è visto) affermazione teorica,(che andrebbe quindi approfondita); dire che la lettura va presentata come un gioco (“va animata”) è un ulteriore passaggio che in qualche modo già contraddice il primo (implica infatti una trasformazione della lettura in un'altra cosa); farlo, infine, questo gioco, vuol dire usare le regole sue proprie e non quelle di un altro che funge da cavallo di Troia. Se ci pensiamo bene il concetto di proselitismo e quello di gioco fanno intimamente a

pugni; per questo ogni animazione della lettura si muove sul filo del rasoio.<sup>47</sup>

È un gioco tuttavia necessario, per quanto rischioso, per poter trasmettere con maggiore efficacia l'utilità e soprattutto il piacere che offre una simile attività. Inoltre, proporre modalità differenti di lettura, apre la via a numerose interpretazioni differenti, aiutando così il giovane pubblico a poter intuire come la lettura possa coinvolgere la creatività e il divertimento.

Proprio per tali motivi, secondo Nikolajeva, è preferibile favorire la letteratura studiata e composta a misura di bambino, in modo da poter stimolare la loro curiosità, la loro fantasia e per avere l'opportunità di veicolare precetti educativi nel migliore dei modi.

---

<sup>47</sup> Ferrieri, 1996, pag. 15

Tutto ciò che ha costituito il progetto è stata dunque la volontà di seguire le indicazioni di Nikolajeva per permettere alla lettura di essere nuovamente scoperta ed esplorata, soprattutto dai più giovani: è per questo motivo che sono state proposte attività sperimentali che non comprendevano solo il testo scritto, ma cercavano un dialogo con ciò che alunni e alunne

potessero capire con maggior rapidità ed efficacia, per poi accompagnarli verso la lettura con un nuovo spirito e nuove competenze.

# Capitolo I-II Progetto

## 1.1- Descrizione del progetto

Il progetto proposto è stato svolto presso la scuola primaria “Fabrizio de Andrè”, sita in località Gaiazza durante l’anno scolastico 2021\2022. Il progetto rientrava all’interno delle proposte, finanziate dal fondo P.O.N. della Comunità Europea, per fornire a studenti e studentesse approfondimenti e attività alternative che potessero essere stimolanti per il loro percorso di apprendimento. Nel caso specifico, l’attività proposta si basava sulla scrittura creativa e era intitolato “Hotel Intergalattico”: il titolo si riferisce ad un universo finzionale, come un testo narrativo, che ospita al suo interno una quantità eterogenea di personaggi che orbitano al suo interno; l’aggettivo “intergalattico”, inoltre, chiarisce come un’opera e i suoi personaggi possano fare parte di qualsiasi mondo o universo, verosimile o fantastico che sia. Uno scritto narrativo assume quindi

la stessa struttura di un albergo, ubicato in un luogo che lo contestualizza e che ospita personaggi diversi che svolgono ruoli diversi.

Il progetto è stato rivolto ai ragazzi e alle ragazze frequentanti la classe IV, per un totale di quindici alunni, che costituivano i tre quarti del gruppo classe. Il plesso “De Andrè”, situato nelle alture della Val Verde, in provincia di Genova, ospita circa un centinaio di alunni, con una media di circa venti alunni e alunne per classe. Essendo una scuola di provincia, gli studenti e le studentesse presenti sono piuttosto omogenei, per quanto riguarda contesti familiari e culturali, e vivono un contesto scolastico che propone metodi di insegnamento sempre aggiornati e con strumenti al passo con i tempi: ogni classe è fornita di lavagna multimediale e impianto stereo, apprendono i processi matematici secondo metodologie che prediligono il processo logico a quello meccanico, affrontano laboratori di inglese, musica, floricoltura (presso i giardini della scuola).

Ho prestato servizio nel plesso in questione durante l’anno scolastico 2020\2021 e ho sfruttato l’occasione proposta dalla

Comunità Europea per potermi cimentare nel processo di creazione e sviluppo di un progetto extrascolastico in un contesto che ritenevo familiare. Inoltre, il contesto del plesso, che non presenta criticità estremamente rilevanti, era la migliore opportunità per poter proporre un progetto incentrato su una lettura critica dei testi che potesse fornire i giusti strumenti di interpretazione tramite lo studio dei personaggi.

Il progetto si è sviluppato durante dieci pomeriggi, per un periodo complessivo di trenta ore. Le attività proposte, di cui si parlerà approfonditamente più avanti, hanno tenuto conto dell'impegno degli alunni e delle alunne durante le ore spese per il progetto nel periodo immediatamente successivo al periodo scolastico canonico.

Inoltre, alcune delle attività elaborate per il progetto sono state ricalibrate e proposte ad altre scuole dell'Istituto Comprensivo, sia agli alunni della primaria San Filippo Neri situata in località Geo e organizzata in due pluriclassi, nei pressi di Genova Bolzaneto, sia agli alunni della secondaria Alice Noli di Campomorone; sebbene le attività abbiano avuto bisogno di aggiustamenti minimi per adattarsi

in particolar modo agli alunni di I e II secondaria, l'impostazione di base è rimasta invariata e hanno offerto, oltre ad un numero maggiore di alunni su cui mettere in atto le idee elaborate, spunti di riflessione interessanti.

## **1.2-Strumenti teoretici**

Per l'elaborazione di un progetto simile è necessario tenere sempre presente e farsi guidare da testi che possano fornire non solo le informazioni corrette, ma anche gli strumenti atti a tale scopo. I principali testi di riferimento sono stati i saggi di Maria Nikolajeva *Reading for Learning: Cognitive approaches to children's literature* e *The Rhetoric of Character in children's literature* che hanno fornito un'analisi puntuale circa i ruoli e le funzioni dei personaggi e le strategie per riuscire a definirli. A partire dalle deduzioni di Nikolajeva, con il supporto di manuali di psicologia dello sviluppo appropriati, sono state messe a punto attività finalizzate ad una comprensione della letteratura secondo una prospettiva differente,



partendo quindi dall'analisi dei personaggi e non da una comprensione teorica dei generi letterari nelle loro generalità. Le attività, a seconda del tempo a disposizione, sono dunque state studiate in modo da poter fornire agli alunni le conoscenze teoriche circa il riconoscimento o l'individuazione di personaggi o di loro proprie caratteristiche e le occasioni per mettere alla prova le informazioni acquisite. In particolar modo, è stato seguito un metodo simile a quello strutturato da Maria Nikolajeva nei suoi saggi, partendo dunque da deduzioni che possono essere o meno confutate sulla base di applicazioni pratiche. Come suggerito dall'autrice, l'obiettivo principale è stato quello di insegnare agli alunni l'utilizzo e lo sfruttamento corretto della prospettiva semiotica, in modo da poterli aiutare a migliorare nella comprensione del testo e nella sua lettura critica. Soprattutto, tramite la focalizzazione sui personaggi è stato possibile porre attenzione sia ai dettagli riferiti alle singole caratteristiche dei protagonisti che alla narrazione nel suo svolgimento, utilizzando, come suggerito da Nikolajeva, i personaggi come punti d'ingresso e di prospettiva privilegiate per comprendere e interpretare un testo.

### **1.3-L'uso della teoria dei personaggi nel progetto**

Solitamente, i percorsi antologici proposti nei libri di testo per scuole analizzano le opere tramite l'appartenenza a generi letterari diversi: non si intende con tale progetto rinnegare l'importanza della conoscenza dei generi letterari ma si cerca di offrirne una visione più ampia, al di fuori delle più severe categorie tipiche dei generi letterari che rischiano di essere eccessivamente serrate e stereotipiche. Attraverso i personaggi è possibile riuscire a focalizzare l'attenzione dei giovani lettori sui dettagli che caratterizzano la creazione dei profili di ogni personaggio ed è possibile fornire loro strumenti di comprensione che possano adattarsi a qualunque tipo di elaborato, che possano essere trasversali e spendibili in ogni tipologia di analisi. Inoltre, l'obiettivo è anche quello di avvicinare ed invogliare i più giovani alla lettura con piacere e divertimento attraverso l'inquadramento di personaggi noti ed amati tramite prospettive differenti, in modo da conquistare il loro interesse e in modo da riuscire a rendere più agevole inquadrare il ruolo e la funzione dei personaggi nel testo. Attraverso i personaggi

è possibile ricordare con più precisione il percorso della narrazione e cogliere più rapidamente il suo intento e sarà più facile giungere ad una produzione scritta efficace e coinvolgente. Per questo, durante il progetto, sono stati proposti alcuni personaggi emblematici sia dal punto di vista dell'immaginario collettivo, sia dal punto di vista del loro peso all'interno della narrazione: in particolare, l'attenzione è stata focalizzata sulla giovane cappellaia Sophie Hatter e sul mago Howl Jenkins, protagonisti dell'opera di Diana W. Jones *Il Castello Errante di Howl*, e sul cioccolatiere Willy Wonka, noto per *La Fabbrica di Cioccolato* di Roald Dahl, già esaminati nella prima parte della trattazione.. Le caratteristiche istrioniche e la notorietà di questi personaggi sono state ottimali per poter focalizzare l'attenzione degli alunni e fornire loro esemplificazioni e brani testuali che potessero adattarsi coerentemente alle attività elaborate e agli spunti di riflessioni proposti dalla critica sul personaggio di Maria Nikolajeva. Il personaggio, dunque, diventa il vero fulcro e protagonista dell'analisi e la sua funzione diventa la chiave di volta per costruire e destrutturare un testo seguendo il filo conduttore delle sue azioni e del suo ruolo. Esce dal suo testo per prestarsi a diventare

singolo oggetto di studio nella sua interezza, in tutte le sue caratteristiche e ritorna nel testo per accompagnare i lettori nell'affrontare la narrazione.

Per tale motivo Howl Jenkins e Willy Wonka hanno suscitato la nostra attenzione, per la loro notorietà e per la loro attrattiva: grazie alla loro ecletticità sono riusciti a catturare l'attenzione degli alunni laddove l'eccesso di teoria rischiava di frustrarla; con la loro complessità sono riusciti a permettere agli alunni di conoscerli e comprenderli. Inoltre, abbiamo utilizzato anche il confronto con le esemplificazioni di alcuni personaggi con le caratteristiche sopracitate che potessero offrirci un supporto più puntuale su alcuni aspetti teorici affrontati: Geronimo Stilton, il noto roditore nato dalla penna di Elisabetta Dami, è un personaggio estremamente famoso ed apprezzato tra i più giovani e le sue avventure costituiscono una lettura imprescindibile per l'infanzia; per questo motivo abbiamo selezionato proprio l'eclettico scrittore di Topazia per focalizzare l'attenzione di alunne e alunni su alcuni aspetti paratestuali rilevanti che permettono al pubblico di empatizzare maggiormente con l'opera

e di comprenderla in maniera più efficace, oltre che all'impostazione di un world building funzionale, coerente e accattivante.

Allo stesso modo, anche *Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* e *Alice attraverso lo specchio*, opere di Lewis Carroll, hanno costituito un vasto bacino di personaggi emblematici e hanno fornito l'esemplificazione perfetta di un'ambientazione totalmente fantasiosa che tuttavia riesce a concretizzarsi efficacemente nella mente dei lettori.

Le opere ed i personaggi sopracitati non sono stati protagonisti di attività mirate, ma la loro presenza nel progetto è stata utile per rappresentare nella pratica concetti teorici affrontati. Inoltre, costituiscono narrazioni già estremamente note, qualità che è stata utile ai nostri scopi, ma su cui vengono già spesso elaborati progetti e attività durante le ore di scuola curricolari, pertanto hanno costituito una parte marginale nelle nostre attività.

## **1.4-Il contributo cinematografico**

Il cinema può essere considerato uno strumento da sfruttare a vantaggio delle finalità del progetto: l'aggancio con un modo di comunicazione che potesse avvicinarsi maggiormente alle abitudini di alunni e alunne ci ha permesso una maggiore recettività da parte degli stessi e ci ha offerto un allenamento prezioso nell'indagine sul personaggio. Inoltre, il continuo confronto con il testo, ha reso la lettura un "gioco" sotto una nuova luce, una specie di caccia al tesoro in cui gli indizi che vengono disseminati nel testo devono essere ritrovati e collegati alle immagini.

È doveroso specificare alcune precisazioni circa le riflessioni seguenti: un testo cinematografico è radicalmente differente rispetto ad un testo letterario ed anche i personaggi trasposti da un testo ad un film assumono una forma del tutto diversa, data la differenza di medium utilizzato. Il contributo cinematografico è stato tuttavia preso in considerazione in un progetto che si fonda sulle opere letterarie per poter fornire agli alunni spunti di dibattito e osservazioni che potessero stimolare la loro capacità di osservazione

e di reazione in maniera più rapida ed efficiente rispetto al lavoro su un testo, tenendo in considerazione i tempi imposti dal progetto e le necessità degli alunni e delle alunne, che si trovano più a loro agio con contributi visivi. Film e testi non sono stati posti a confronto in senso qualitativo, ma l'attività è stata esclusivamente basata sull'allenamento di attenzione ai dettagli. Una volta compreso il meccanismo di raccolta di particolari attinenti ai personaggi e di analisi degli stessi, la stessa attività è stata rivolta al testo: essere allenati a riconoscere i particolari e i dettagli della costruzione di un personaggio significa poterli interpretare e immaginare così come descritto dal testo e dall'autore.

Inoltre, la traduzione cinematografica ci ha permesso alcune riflessioni sulla costruzione dei personaggi: un lettore, così come un regista, ha la possibilità di dare un volto e un corpo ai personaggi descritti e, seguendo la prospettiva semiotica, lo fa attraverso le precise indicazioni del testo. tutto ciò che non viene esplicitamente descritto, tuttavia, è a discrezione del lettore, a patto che le sue aggiunte siano coerenti con quanto espresso del personaggio: un utile esercizio che ci ha permesso il cinema è stato proprio quello di

valutare tutto ciò che non era stato esposto nel testo ma era necessario per dare una forma completa e soddisfacente del personaggio.

I brani derivati dal testo di Diane W. Jones sono stati fedelmente riportati nel film *Il Castello Errante di Howl* di Hayao Miyazaki (2004) e sono stati proposti alle alunne e agli alunni per poter permettere loro di valutare similitudini e differenze, sia rispetto al testo, sia rispetto alla propria interpretazione. Le scene si presentano fedelissime sia nella rappresentazione delle azioni di personaggi, sia nella resa estetica, seppure alcuni dettagli non indifferenti siano subito saltati all'occhio dei piccoli osservatori: il mago Howl fa ritorno al castello imbracciando una chitarra e con i biondi capelli perfettamente curati, avvolto in una vistosa giacca celeste decorata da motivi argento; nel film rimangono la chitarra e la chioma fluente, ma la giacca è di un rosa acceso, con rombi in azzurro savoia e bordature zafferano. Inoltre, appena il mago alza il capo per osservare l'intrusa Sophie, compare un primo piano dei suoi penetranti occhi cerulei, mentre invece nel libro sono precisamente descritti di color verde bottiglia. La visione di queste scene è stata



propedeutica per poter toccare con mano la differenza tra visione semiotica e visione mimetica: secondo il testo, Howl ha gli occhi verdi e la giacca azzurra e secondo l'interpretazione semiotica così va rappresentato perché così è la sua figura. Invece, secondo l'interpretazione mimetica adottata dal regista, Howl ha la giacca rosa e gli occhi di un azzurro intenso e brillante, in modo da essere ancora più incisivi sullo schermo. Nikolajeva insiste più volte su questo punto: quando un personaggio passa ai lettori, il rischio è quello di creare un'interpretazione che non soddisfa le informazioni testuali, ma soddisfa le proprie suggestioni personali e i propri gusti e proprio il dialogo su questi dettagli ha permesso una migliore comprensione del concetto di interpretazione semiotica e delle sue potenzialità. Tramite questo dibattito gli alunni e le alunne hanno compreso più chiaramente quanto la visione semiotica non sia un limite alla propria fantasia ma riesca a demarcare il confine tra ciò che un personaggio è e ciò che un personaggio può rappresentare per ognuno di noi, anche a partire dalle caratteristiche fisiche. Il mago Howl avrà sempre gli occhi verdi e i capelli biondi, ma la sfumatura precisa è lasciata all'immaginazione di ogni lettore e l'unione di ogni

piccolo dettaglio crea un Howl coerente con il testo ma sostanzialmente differente per ognuno.

## **Capitolo II-Lo sviluppo**

### **2.1-Traduzione dei contenuti**

Uno degli aspetti sicuramente cruciali nel contatto con giovani studenti è l'attenzione che si pone alle modalità e al linguaggio in cui vengono trasmesse le nozioni o i contenuti proposti. Spesso si rivela dunque necessario semplificare concetti complessi, in modo da risultare più agevoli senza tuttavia svuotarli del loro significato.

Nikolajeva fa spesso riferimento a testi considerati classici nella letteratura per l'infanzia, che tuttavia gli studenti conoscono molto poco o ignorano completamente.

Proprio per questo, durante il progetto P.O.N. si è scelto di adottare un metodo che potesse dedicare spazio ai fondamenti teorici, esposti con chiarezza ma anche discussi insieme alle ragazze e ai ragazzi, cercando di giungere alle conclusioni espresse da Nikolajeva a partire proprio dalle intuizioni degli alunni e delle alunne: per

quanto sia una modalità largamente utilizzata negli istituti scolastici, ha dimostrato la sua funzionalità, consentendo agli insegnanti di poter conoscere con più precisione in quale modo i ragazzi presenti percepissero o avessero percepito un testo, come giudicassero le proposte da noi suggerite e quali idee o preconcetti si fossero sedimentati nella loro mente. Il progetto, d'altronde, si è composto di trenta ore suddivise in dieci lezioni perciò si è rivelato necessario un momento di impostazione frontale in cui venivano riassunti e spiegati con più precisione i concetti suggeriti durante la discussione.

È stato questo continuo stimolo al dialogo a fondare il progetto che, a partire dal titolo, desiderava comunicare la volontà di affrontare argomenti complessi, facendo però sempre rimando all'aspetto più leggero e giocoso dell'apprendimento, aspetto che abbiamo giudicato fondamentale e imprescindibile. L'intero impianto del progetto ha visto come protagonisti alunni e alunne e le loro idee, fornendo loro strumenti, prospettive di giudizio e soprattutto personaggi e testi alla loro portata con cui potessero confrontarsi senza sentire il peso della frustrazione, ma solo lo stimolo della curiosità. Il materiale critico di Nikolajeva, oltre ad essere stato il

punto di inizio e la base dell'intero progetto e di ogni sua attività, come già sottolineato, ci ha fornito l'opportunità e gli spunti giusti per permettere agli alunni di lasciarsi condurre per mano da personaggi funzionali alle lezioni, ma anche calibrati sulle loro competenze e sensibilità.

## **2.2-Ambientazione**

Dopo una prima lezione introduttiva utile per valutare il livello e gli interessi degli alunni, il percorso è cominciato dall'esterno dell'Hotel, ovvero dall'ambientazione, dal luogo in cui si sviluppa una narrazione. Sono state mostrate in sequenza varie immagini di un prato, a partire dai singoli fili d'erba fino ad una visione più ampia in cui le figure presenti sono diventate poi sempre più nitide: in questo modo veniva spiegato come una narrazione necessita di descrivere l'ambientazione con costanza, coerenza e con la dovuta lentezza, per permettere al lettore di comprendere appieno, di mettere a fuoco, tutti gli elementi che si desidera introdurre.

Sebbene Nikolajeva non si soffermi sull'ambientazione, per agevolare una migliore comprensione si è deciso di partire proprio da tutto l'apparato narrativo che contestualizza i personaggi: dopotutto, avendo a disposizione il contesto in cui i personaggi si muovono e agiscono, è sicuramente possibile per i lettori costruirli e interpretarli al meglio, secondo il proprio gusto ma anche guidati dal mondo che l'autore ha deciso di costruire attorno ai personaggi. Inoltre, il progetto è stato pensato per ragazzi e ragazze frequentanti la classe IV e, per quanto non siano del tutto digiuni di narrativa, può essere pretenzioso chiedere loro uno sforzo di astrazione tale da poter immaginare i personaggi fuori dal loro contesto di appartenenza.

Trattandosi di un laboratorio di scrittura creativa era altresì giusto fornire gli adeguati strumenti per poter comprendere e per poter imparare a narrare il luogo che servirà da scenografia ai personaggi: è stato analizzato soprattutto l'utilizzo in questa circostanza di aggettivi di cui gli alunni e le alunne stesse hanno abusato nello scrivere il proprio contesto narrativo. In questo senso, il monito principale del progetto è stato proprio cercare di offrire strumenti versatili per la realizzazione e la comprensione di ogni

aspetto del testo, senza darne per scontato alcune parti costituenti e fondamentali.

Si tratta solo di una modalità di introduzione del contesto scenico, utile tuttavia per proporre una prospettiva totalmente diversa rispetto a quella verso cui tendono più facilmente i bambini: dei quindici alunni presenti al progetto tutti, al momento in cui è stato chiesto loro di descrivere un'ambientazione a loro familiare, hanno presentato un elenco macchinoso che variava repentinamente tra dettaglio e insieme, tra interno ed esterno. Prendendo spunto proprio dagli elementi da loro suggeriti, è stato spiegato come poterli sistemare in modo più metodico, così da rendere più fluido l'ingresso del lettore nella narrazione.

Come già accennato, abbiamo utilizzato spunti suggeriti dalle opere di Lewis Carroll e di Elisabetta Dami proprio per la loro capacità nel creare un'ambientazione comprensibile, fantasiosa ed estremamente affascinante. A partire dalle difficoltà che gli stessi alunni hanno riscontrato nel descrivere efficacemente un panorama realistico e conosciuto, abbiamo voluto dimostrare come il modo giusto di raccontare possa immergere i lettori sia in una comune

stanza da letto che in un luogo assolutamente fantastico e fuori dagli schemi. Esempi così estremi sono stati molto d'impatto per far comprendere alle alunne e agli alunni come il potere dell'immaginazione sia fondamentale, unito tuttavia ad una narrazione logica, coerente, che possa aiutare i lettori a costruirsi un panorama adeguato al testo e alle intenzioni dell'autore. Le opere di Geronimo Stilton, inoltre, offrono un apparato paratestuale molto singolare che permette una comprensione immediata ed intuitiva, costituita da attenzioni grafiche, stimolazioni tattili e olfattive. In questo modo abbiamo potuto dimostrare come l'ambientazione costituisca una componente fondamentale in cui si muovono i personaggi e con cui interagiscono, diventando in alcuni casi un vero e proprio personaggio a sé stante, che agisce a favore o contro il percorso del protagonista; nel caso di Alice, questo concetto è particolarmente evidente, vista la quantità di interazioni che la protagonista è praticamente costretta a compiere nei confronti dell'ambiente in cui si trova e l'ambiente stesso costituisce, sebbene questa non sia la sede giusta per affrontare l'argomento nello



specifico, un nodo cruciale per le molteplici interpretazioni fornite all'opera di Carroll.

**Attività proposta:** alle alunne e agli alunni è stata mostrata l'immagine di fili d'erba osservati da vicino ed è stato loro chiesto di descrivere ciò che vedevano. In seguito, le immagini successive raffiguravano un prato, una collina erbosa, una distesa verde che ospitava piccole sagome in lontananza, l'enorme giardino di una villa di campagna e quello ancor più esteso di un castello. Ogni immagine è stata descritta cercando di far riflettere le alunne e gli alunni sulle differenze di focalizzazione rispetto alle immagini precedenti. Un simile esercizio ci ha permesso di spiegare loro come l'ambientazione non sia marginale ma delimiti lo spazio e le condizioni in cui si muove la narrazione: non costituisce un elemento decorativo, ma la scelta dei dettagli da inserire, l'ordine con cui lo si fa e la distanza dalla quale si fa sono punti fondamentali e imprescindibili. Se il protagonista fosse una formica, avrebbe bisogno di delineare l'ambientazione in base a ciò che esso verosimilmente vede e vive, stesso principio ma con risultato

sensibilmente diverso se il protagonista fosse un elefante. A seguito di tali riflessioni, è stato chiesto ai ragazzi e alle ragazze di descrivere il paese in cui abitavano, cercando di fare attenzione all'ordine e alla costruzione che conferivano alla descrizione.

### **2.3-Protagonista**

Nella prima stanza dell'Hotel si trova il protagonista e inizialmente è stato chiesto agli alunni le modalità in cui è possibile individuarlo e molti punti proposti combaciavano con quanto analizzato da Nikolajeva<sup>48</sup>: secondo la critica, è infatti possibile individuare il protagonista tramite alcune strategie che tuttavia, se

---

<sup>48</sup> Nikolajeva, 2002, pag. 49 - 67

prese singolarmente, possono essere fuorvianti e trarre in inganno, come già descritto approfonditamente nel paragrafo dedicato. Nikolajeva individua come punti chiave per il riconoscimento corretto del personaggio protagonista il titolo dell'opera, che spesso nomina direttamente il protagonista (come accade ad esempio nelle celebri saghe di Harry Potter e Percy Jackson), l'ordine di apparizione dei personaggi, la presenza frequente o costante di un personaggio in scena che sostanzialmente monopolizza la narrazione, la prospettiva in prima persona, la focalizzazione e l'evoluzione di un personaggio che si dimostra particolarmente rilevante per lo sviluppo della trama o del personaggio stesso. Per accertarsi che l'individuazione del protagonista sia corretta, è fondamentale prendere in esame tutti gli indizi a disposizione nel testo e verificarli, in modo tale da non rischiare che la scelta ricada su un personaggio errato, come è accaduto agli alunni durante l'attività proposta ad hoc.

In tale occasione, i punti di partenza sono stati proprio i suggerimenti e le idee degli alunni sull'individuazione del protagonista, così da poter approntare con loro un dialogo costruttivo

sono state sottoposte le medesime critiche esposte nel capitolo di riferimento da Nikolajeva, facendo sempre attenzione a non frustrare le affermazioni degli allievi. In questo modo, si è cercato di concentrare l'attenzione sull'importanza e sulle difficoltà nell'individuazione del protagonista e di descrivere con precisione il suo ruolo di perno attorno a cui ruota la narrazione. Per testare quanto spiegato è stata proposta la lettura di un brano estratto dal romanzo di Diana Wynne Jones, "Il Castello Errante di Howl" in cui il mago Howl si mostra in un exploit di disperazione causato da Sophie, colpevole di aver scombinato tutte le boccette di tintura del giovane<sup>49</sup>. Dopo la lettura, agli alunni è stato chiesto chi pensassero fosse il protagonista tra i quattro personaggi coinvolti nel brano: immediatamente e all'unanimità sono stati esclusi l'apprendista

---

<sup>49</sup> Jones, 2017, pag. 115-117

Michael e il demone del fuoco Calcifer dato il contributo evidentemente marginale nella vicenda (si limitano sostanzialmente a fornire qualche commento o precisazione a Sophie) e la scelta della maggioranza degli allievi è ricaduta proprio sul giovane mago, autore senza dubbio di una scena concitata e sopra le righe. Inoltre, il titolo stesso del libro ha condotto i ragazzi a tale deduzione, venendo fuorviati dalla personalità eclettica e appariscente di Howl, in netto contrasto con quella più dimessa di Sophie. Proprio lei infatti è la protagonista del romanzo: seguendo le indicazioni proposte dalla critica, il personaggio di Sophie corrisponde a più punti tra quelli indicati; lei è il primo personaggio che l'opera presenta e l'intera vicenda narrativa si concentra su di lei e sulle sue peripezie, oltre che sulle sue emozioni, focalizzando quindi l'attenzione dei lettori su di lei. Inoltre, è proprio la giovane cappellaia che affronta il processo di evoluzione più radicale, trasformandosi da remissiva vittima delle circostanze a donna tenace e determinata; è proprio la sua evoluzione ad alimentare il motore narrativo della vicenda e permette la corretta individuazione del protagonista. Nel brano proposto, oltre a poter osservare come la narrazione segua Sophie

lasciando gli altri personaggi all'interno del castello, è possibile notare, inoltre, il primo atto di ribellione della protagonista che, a dispetto del suo carattere accondiscendente, si permette di offrire un rimprovero brusco e categorico alle esagerate sceneggiate del mago e si permette di prendere in mano la situazione e gestirla secondo i suoi comandi.

Per quanto l'estratto proposto non potesse fornire con la stessa accuratezza tutte le indicazioni che fornisce il testo della sua interezza, il brano è stato selezionato appositamente per poter presentare gli indizi necessari ad un corretto riconoscimento e, infatti, alcuni allievi sono riusciti ad arrivare alla corretta individuazione grazie all'attenzione prestata; l'estratto proposto è ambientato nella sala principale del castello di Howl dove si trovano il focolare di Calcifer e Sophie e Michael che portano a termine le pulizie. All'improvviso il mago entra in scena urlando furioso e mostrando a Sophie il disastro che ha combinato con le tinture per capelli, arrivando perfino ad evocare spiriti malvagi colto dalla disperazione di aver perduto la sua leggendaria bellezza. Sophie, inizialmente confusa e spaventata da un simile comportamento,

rivolge al mago una critica piccata prima di uscire dal castello e rientrarne una volta calmata per risolvere l'assurda situazione. Il passaggio fondamentale che ha permesso l'individuazione del giusto protagonista è stato proprio l'allontanamento di Sophie: la narrazione infatti prosegue seguendo la giovane cappellaia al di fuori della sala e ne descrive il momento di sconforto, accompagnandola nuovamente all'interno. In questo modo, come già descritto da Nikolajeva è stato possibile notare come l'analisi dei parametri proposti in alcuni casi si sia rivelata più fruttuosa, mentre concentrarsi o fermarsi solo su altri possa condurre a una deduzione errata (molti, infatti, erano stati sviati dal titolo del libro).

**Attività proposta:** a partire dall'analisi dei protagonisti dei brani esaminati, è stato chiesto agli alunni di proseguire la descrizione dell'ambientazione con la scelta di un protagonista che potesse adattarsi ad essa e avesse le corrette caratteristiche per essere definito protagonista. Non sono stati posti limiti di genere o di altro

tipo, è stata solo richiesta coerenza con l'ambientazione precedentemente formulata.

## **2.4-I Personaggi**

Il focus sulla figura del protagonista ci ha permesso inoltre di affrontare il discorso su quale tipologia di personaggio possiamo incontrare: ci troviamo dunque di fronte a personaggi mitici, con qualità fisiche o morali superiori o inferiori a quelle degli esseri umani? Nella sua analisi, Nikolajeva propone categorie specifiche<sup>50</sup> per inquadrare un personaggio in base al suo comportamento, alle sue

---

<sup>50</sup> Come già spiegato nel capitolo dedicato, Nikolajeva riprende le categorie di classificazione di Frye, intendendo quindi i personaggi come mitici, romantici, High Mimetic, Low Mimetic e ironici.



caratteristiche, al suo rapporto con gli altri e al suo rapporto con l'intera opera.

Per riuscire a rendere più chiari questi concetti, sono stati selezionati personaggi la cui appartenenza a una di queste categorie potesse essere più immediata e che presentasse caratteristiche piuttosto evidenti. In questo modo è stato possibile spiegare e far vedere le possibili differenze tra, ad esempio, un personaggio romantico e uno Low-Mimetic, che, nella maggior parte della letteratura per bambini, costituisce proprio la tipologia di personaggio più rappresentato.

Nel caso specifico, la protagonista Sophie si configura come un personaggio a Bassa Mimeticità, proprio in virtù della sua normalità. Non possiede alcun potere magico, ma anzi si ritrova catapultata suo malgrado in una situazione completamente al di fuori della sua comprensione, in cui, tuttavia, riesce a destreggiarsi proprio grazie alla forza sopita del suo carattere.

Come già spiegato nel capitolo dedicato, Nikolajeva riprende le categorie di classificazione di Frye, intendendo quindi i

personaggi come mitici, romantici, High Mimetic, Low Mimetic e ironici.

Nikolajeva non si sofferma solo su aspetti intrinseci di un'opera, ma un punto fondamentale della sua analisi è costituito dalla prospettiva tramite la quale un elaborato viene letto e interpretato. Per la critica, è nettamente preferibile che i bambini imparino a padroneggiare un punto di vista semiotico nell'analisi di un personaggio, per permettere loro di comprenderlo nella sua interezza ma anche come ingranaggio indispensabile dell'opera in cui è inserito, senza lasciare spazio a interpretazioni troppo fantasiose o fuorvianti; inoltre una simile analisi permette una prospettiva più focalizzata sui meccanismi che muovono la narrazione e consente di concentrarsi sul linguaggio da cui essa è composta, aiutando i più giovani a una sempre maggiore comprensione testuale, sia lessicale, che del testo nella sua complessità.

Nell'elaborazione di un progetto di scrittura creativa, la scelta di un personaggio che potesse fornire il materiale adatto a questa interpretazione è stato Willy Wonka: è proprio il mistero che circonda la sua figura a fornire una potenziale quantità di

interpretazioni differenti che, nella maggior parte dei casi, sfocia nella prospettiva mimetica e diventa quindi cruciale riportare sempre l'attenzione al testo e alle indicazioni che fornisce per poter elaborare un'analisi di tipo semiotico, basata sull'attenzione, il recupero e la ricostruzione di tutte le informazioni che l'autore ha disseminato nel testo e che forniscono quindi il quadro di un personaggio interpretato in funzione di quanto puntualmente descritto.

Ovviamente, è la stessa Nikolajeva a considerare nella prospettiva semiotica un certo margine di libertà d'interpretazione che si muove nelle zone d'ombra non direttamente vincolate al testo: riportando un semplice esercizio svolto in classe, è stato chiesto agli alunni di ricostruire l'aspetto estetico di Willy Wonka seguendo la

descrizione che ne fornisce l'autore<sup>51</sup>; in questo passo, non tutte le caratteristiche fisiche vengono esplicitamente delineate, il che lascia un certo margine alla fantasia dell'interprete, che tuttavia non può

arrogarsi il diritto né di trasgredire dalle indicazioni esplicite, né di aggiungere caratteristiche eccessivamente stravaganti che possano alterare l'aspetto complessivo del personaggio.

Nei libri dedicati ai più piccoli gli stimoli non riguardano soltanto la struttura testuale, ma colpiscono tutti e cinque i sensi e invitano al gioco, alla scoperta, alla sperimentazione. I protagonisti, personaggi che Maria Nikolajeva definisce Low Mimetic Characters, si trovano spesso in situazioni analoghe a quelle dei bambini e anche loro affrontano piccole sfide o cercano qualcosa di specifico: questo induce i bimbi a poter seguire con più partecipazione la storia, ma la

---

<sup>51</sup> Dahl, 1994, pgg 43-46

componente fondamentale è cercare di catturare e mantenere la loro attenzione tramite, ad esempio, componenti inaspettate come colori a contrasto, suggestioni sonore o olfattive. Il personaggio low-mimetic, come già accennato nel precedente capitolo, permette una connessione emotiva più immediata con il target di lettori prescelto, poiché il protagonista e il lettore evolvono e imparano egualmente durante la lettura e il corso della storia. Proprio per questo è stato utilizzato come esempio anche il personaggio di Geronimo Stilton: impacciato e intelligente, si trova spesso ad affrontare situazioni di cui non è assolutamente a conoscenza. Questo permette al lettore di comprendere la situazione di pari passo con il protagonista e permette anche siparietti esilaranti in cui il goffo protagonista si sente terribilmente fuori luogo, proprio come potrebbe capitare ai lettori.

Personaggi come Geronimo Stilton rappresentano l'esempio perfetto del successo nella letteratura per bambini di un Low Mimetic Character, che si dimostra empaticamente più vicino al pubblico di riferimento e permette di accompagnarlo nella lettura senza farlo sentire in difetto, ma anzi mostrando come poter superare le proprie difficoltà e imparando e evolvendo nel corso della narrazione

secondo le proprie capacità, senza ricorrere alle caratteristiche straordinarie di personaggi eroici, divini o romantici.

Attività e strategie simili possono essere particolarmente utili per avvicinare alla lettura, da godere sia come momento collettivo, sia in solitudine e si rivela essenziale catturare l'attenzione e la curiosità del giovane pubblico.

Come sottolineato più volte da Maria Nikolajeva nella sua trattazione, i personaggi sono indubbiamente parte della narrazione e da essa inscindibili, ma costituiscono anche un aggancio empatico notevole per i lettori, che riescono a sentirsi maggiormente coinvolti in una vicenda che ha per protagonisti personaggi che funzionano. Un personaggio non è una figurina bidimensionale, una marionetta senza significato proprio a servizio della storia, ma è un vero universo a sé stante, le cui parole e le cui azioni sono un motore imprescindibile per portare avanti la narrazione e anche per portare all'interno della stessa i lettori, permettendo loro un'immersione delicata e senza incappare in incomprensioni. Ogni aspetto della narrazione concorre per ottenere questo risultato, ma come sottolinea Nikolajeva, sono i personaggi a permettere un contatto empatico

particolarmente forte: un personaggio che funziona, dunque, riesce ad attrarre e trattenere i lettori nella narrazione, accompagnandoli mentre si occupa di muovere i fili della trama. Sicuramente ed in particolar modo nella letteratura dell'infanzia, sono i Low Mimetic Character ad ottenere il maggior successo, ma la tipologia di personaggio non costituisce una garanzia, né uno svantaggio; la tipologia di personaggio deve essere coerente con la narrazione e deve integrarsi al meglio con gli altri personaggi e con la narrazione stessa, inoltre deve essere coerente con le intenzioni dell'autore e con il target di riferimento. Di certo il discorso si potrebbe ampliare in maniera molto più estesa, tenendo in considerazione aspetti psicologici e sociologici sia dei personaggi sia del pubblico: nel nostro caso specifico abbiamo solo mostrato alcuni esempi per dimostrare l'importanza e la centralità di ogni personaggio che deve essere studiato ad hoc per la narrazione e per il suo pubblico, oltre che rappresentato in modo fruibile dai lettori.

Proprio a partire dai personaggi è possibile aiutare i più giovani a costruire narrazioni più coerenti e addirittura più

complesse: durante il progetto P.O.N. è stato chiesto agli alunni, tramite un semplice lavoro artigianale, di crearsi la maschera di un animale a piacimento, di descriverne storia e caratteristiche e di interpretarlo. I risultati ottenuti sono stati sorprendenti, poiché tutti sono riusciti a inventare personaggi con caratteristiche fantastiche coerenti e articolate e a costruire intorno ad esse una narrazione più coinvolgente, rispetto agli esercizi che prevedevano l'invenzione di un racconto che avesse inizio dalla descrizione di luoghi e contesto. Sono stati gli stessi alunni a proporre personaggio Low-Mimetic, proprio perchè essi riescono a rappresentare al meglio la curiosità e l'intraprendenza dei più giovani, unita all'ingenuità e all'ignoranza del pericolo tipica di questa fascia d'età. Inoltre, i personaggi Low-Mimetic offrono la possibilità di deresponsabilizzazione rispetto a sfide troppo superiori alle aspettative: un personaggio mitico o romantico, ad esempio, si trovano spesso in situazioni in cui la vita di altri personaggi è messa in gioco e sono costretti a dover compiere scelte molto difficili in tempi rapidi; un personaggio low-mimetic, invece, si scontra con la sua stessa evoluzione, ma il fallimento, per



quanto doloroso, è tollerato e spesso propedeutico per raggiungere con una più salda motivazione l'obiettivo previsto.

**Attività proposta:** come nel paragrafo precedente, anche in questo caso è stato chiesto ad alunni e alunne di formulare la descrizione di almeno due personaggi che potessero manifestare un certo rilievo nella narrazione senza tuttavia scavalcare il ruolo del protagonista designato. Anche in questo caso non sono stati posti limiti, ma è stato chiesto agli alunni di rispettare quelli imposti dalla loro stessa narrazione e quindi di rimanere coerenti con ambientazione e protagonista.

## **2.5-La riflessione morale**

Nelle varie attività proposte è stato possibile constatare come i bambini siano molto più coinvolti da personaggi e narrazioni che riescano a richiamare il proprio orizzonte personale e la propria sfera di conoscenza e cercano comunque di riportare particolari più

stravaganti ad immagini e concetti già conosciuti. Il gioco che li rende protagonisti si rivela un ottimo propulsore per suscitare in loro curiosità e maggiore attenzione verso il testo e sono più invogliati nel proseguire la lettura.

Inoltre, il già citato passo de *Il Castello Errante* di Howl in cui il mago dà in escandescenze e aggredisce verbalmente la protagonista ha permesso una riflessione circa il comportamento e le scelte del personaggio: come ampiamente descritto da Nikolajeva, occorre rendere ben chiaro come sia opportuno giudicare un personaggio, che anche nella sua valutazione morale deve essere inquadrato sempre nella prospettiva semiotica; l'interpretazione mimetica tende a considerare un personaggio come entità separata dal testo, con la sua autonomia e le sue motivazioni, pertanto un giudizio etico in questo senso rischia di essere analogo a quello apportato nei confronti di un essere umano reale. Un personaggio, invece, in quanto figura immaginaria indissolubilmente legata alla sua opera, non agisce secondo lo stesso complesso morale e legislativo che guida gli esseri reali e non è opportuno giudicarne le azioni secondo la stessa

impostazione, per evitare di incorrere nel rischio di valutazioni inopportune che poco riguardano la narrazione principale.

Secondo gli alunni, il comportamento del mago Howl sarebbe da giudicare come disdicevole e eccessivo, incapace di apprezzare le attenzioni di coloro che vivono accanto a lui in un exploit di rabbia ed egoismo. Tuttavia, per quanto le loro affermazioni abbiano un'indubbia validità, esulano dal quadro completo e dalla prospettiva semiotica: le azioni del mago sono necessarie per dimostrare alcune caratteristiche salienti del suo carattere che la narrazione marca svariate volte (quali l'egoismo e la vanità) che saranno cruciali nello svolgimento del personaggio e sono propedeutiche per marcare una brusca evoluzione al rapporto tra Howl, che comincia a comprendere l'effetto negativo del suo comportamento sugli altri, e Sophie, che abbandona per un momento il suo atteggiamento remissivo e condiscendente per far valere le sue ragioni e per mostrare parte delle sue fragilità. Un simile dibattito con la classe ha permesso ancora una volta di chiarire la differenza tra prospettiva semiotica e mimetica e di poter affrontare un argomento estremamente complesso come la concezione morale, partendo da un episodio piuttosto

semplice, all'interno di un contesto letterario, che non segue gli stessi precetti etici di contesti differenti. Come sottolineato da Nikolajeva, i personaggi finzionali vivono in una dimensione differente rispetto a quella degli esseri umani, pertanto il giudizio etico non può essere valutato sulla base dei criteri a cui sono sottoposti gli esseri umani reali. Ogni testo è un cosmo a sé stante e ogni azione necessita di una valutazione sulla base e in funzione del testo stesso, evitando di classificare un'azione secondo il nostro sistema di giudizio.

## **Capitolo III-Le attività**

### **3.1. Attività elaborate**

Per riuscire a rendere gli insegnamenti proposti durante il progetto più incisivi, abbiamo elaborato attività che potessero sfruttare metodologie e modalità utili all'apprendimento.

Per questo motivo, un'attività che si è rivelata adatta per rivelare le percezioni degli alunni su testi e personaggi, è basata sulla reinterpretazione grafica immediata di quanto appena letto: la scelta di una rielaborazione artistica permette un'espressione più istintiva, diretta e più chiara rispetto ad una rielaborazione a parole, che può essere più difficoltosa in particolar modo per gli alunni più giovani, rischiando di rendere molto meno del previsto a causa di limiti linguistici. Durante questa attività, gli alunni sono stati invitati a sfruttare tutti gli spazi disponibili per poter trovare una posizione per loro il più confortevole possibile (quando le condizioni lo hanno

permesso, sono stati sfruttati anche i giardini scolastici), in modo da poter ascoltare la lettura proposta con tranquillità: si cerca di creare così un'associazione positiva con la lettura, che non è più un'imposizione, ma viene vissuta con spensieratezza. L'estratto, ancora una volta, è stato selezionato dal romanzo *Il Castello errante* di Howl<sup>52</sup>, e riguardava il momento in cui, per la prima volta, il mago Howl incontra Sophie trasformata in un'anziana. È una scena particolarmente significativa dato che rappresenta il primo momento in cui tutti e quattro i personaggi centrali della storia si trovano nella stessa stanza e cominciano a calibrare il proprio giudizio e le proprie interazioni; il mago fa quindi il suo ingresso non appena Sophie è riuscita a convincere il demone Calcifer a cucinare per lei ed egli rivendica con gentilezza il suo ruolo di custode del fuoco, preparando

---

<sup>52</sup> Jones, 2017

la colazione e interrogando con discrezione l'intrusa, mentre l'assistente Michael cerca di offrire utili suggerimenti alla protagonista.

Al termine della lettura è stato a tutti chiesto di elaborare un disegno che potesse ritrarre quanto ascoltato: in questo modo si è potuto osservare come potesse essere immaginata e rielaborata una scena letteraria da parte dei giovani ascoltatori e quali dettagli potessero essere più incisivi di altri. Per queste motivazioni, si è scelto di privilegiare una reinterpretazione grafica anziché narrativa, proprio per poter offrire la possibilità di mostrare con spontaneità la loro visione di quanto descritto. In questo modo, anche per noi educatori, è stato più facile poter interpretare la loro visione, aiutati dalla loro spiegazione, in modo da poter comprendere chiaramente come e quanti dettagli potessero essere colti, assorbiti e riproposti seguendo le regole presentate dalla narrazione.

Inoltre, un passo estrapolato dal medesimo testo offre un'interessante presentazione dei personaggi più importanti della vicenda. Ognuno viene tratteggiato con particolari fisici e caratteriali che ne definiscono un primo profilo di partenza, ammesso, appunto,

che tali dettagli siano colti e interpretati nel modo corretto a seconda del testo.

A seguito della lettura, è stato chiesto agli alunni di disegnare quanto appena ascoltato, cercando di ricreare un'immagine che riuscisse a racchiudere quantomeno i dettagli fisiognomici dei protagonisti: la stragrande maggioranza, invece, ha estrapolato solo macro indizi del testo e da essi ha assemblato una figura distante da quella richiesta; Howl, ad esempio, per inclinazione personale e per lavoro, viene spesso appellato come Mago; è descritto come un giovane alto, dai capelli biondi portati a caschetto, i grandi occhi verde bottiglia, mentre fa il suo ingresso nel Castello Errante con una vistosa giacca blu da festa e una chitarra alla mano. Molti alunni, invece, al solo sentire ripetere la parola mago hanno rappresentato un personaggio stereotipico totalmente diverso dalla descrizione, munito di tunica, cappello a punta, barba grigia e bacchetta; ciò significa che hanno interpretato da soli le caratteristiche di un intero personaggio partendo soltanto da una parola che evocava in loro un concetto familiare e apparentemente incontrovertibile. Errori di interpretazioni di questo tipo sono ricaduti, in misura diversa, anche



sugli altri personaggi e addirittura alcuni alunni hanno scelto deliberatamente di dare un eccessivo risalto al contesto ambientale in cui si trovano i personaggi, arrivando perfino a relegarli a elementi accessori. Nella scena, i personaggi fanno conoscenza cucinando e consumando insieme una colazione a base di the, uova e pancetta. L'espedito è utile per porre l'attenzione sul demone del fuoco Calcifer, una fiamma senziente che dimora nel focolare del castello e viene addirittura utilizzato come fornello: alcuni bambini hanno scelto questo aggancio per poter disegnare una cucina super accessoriata di cui non si fa alcuna menzione e che, per il contesto presentato dal testo, sarebbe del tutto fuori luogo. Alla richiesta di spiegazioni delle rappresentazioni, i bambini hanno giustificato le loro raffigurazioni collegando i concetti esposti nel testo (la cucina, il castello, il mago) ad una visione del tutto personale, senza curarsi delle descrizioni fornite o dell'importanza gerarchica di alcuni elementi a dispetto di altri. Quando è stato fatto notare, ad esempio, che nel testo non venivano menzionati elettrodomestici articolati come una friggitrice ad immersione (considerando, inoltre, che trattandosi della cucina di un mago, sarebbe più corretto presupporre

che non ne abbia bisogno), l'alunno ha replicato sostenendo che la scena si svolgesse effettivamente in una cucina e che, non venendo sottolineata l'assenza di certi elementi, potesse essere giustificato ad esporli.

Ciò riporta alle critiche di Nikolajeva circa l'interpretazione mimetica di un testo: è legittimo che nelle zone d'ombra lasciate dall'autore vengano aggiunti dettagli a discrezione del lettore che possano completare l'immagine mentale che via via si forma nella lettura, senza tuttavia permettersi di snaturare il contesto creato dall'autore con l'aggiunta di particolari fuori luogo. Per riuscire a correggere gli alunni senza commettere l'errore di mortificare i propri sbagli e soprattutto per riuscire a instradarli verso un approccio più attento al testo e semiotico, qualora i personaggi lo richiedano, abbiamo provato a ricostruire il personaggio di Howl partendo dalle parole del libro, estrapolando da esso le frasi che lo riguardano e attenendoci solo a queste. Alcuni dettagli, ovviamente, non venivano specificati, ma in questo caso è stato semplice confrontarmi con loro per riuscire a capire insieme che non avrebbe potuto portare dei buffi pantaloni a quadri colorati o fosse munito di

vistose orecchie a sventola, poiché, a quel punto, l'autore avrebbe certamente riferito particolari così evidenti e caratterizzanti.

Insegnare ai bambini a leggere nel modo giusto i personaggi semiotici, come sostiene Nikolajeva, e anzi scrivendone apposta per loro, non vuole rendere macchinoso o didascalico il processo di lettura, ma anzi evita proprio che un giovane lettore, fraintendendo platealmente almeno metà di quanto legge, possa rinchiudere ogni personaggio in un concetto già presente e consolidato nella sua mente, rendendo quindi la lettura, di fatto, un nulla di nuovo. La prospettiva semiotica consente una lettura molto più attenta e razionale del testo, paziente e riflessiva, permettendo di rimanere fedeli al testo, alle volontà dell'autore e godersi appieno il piacere di una lettura compresa fino in fondo nel modo giusto. Inoltre, permette di rimanere fedeli anche al destino del personaggio, ovvero quello di adempiere al suo ruolo nel testo.

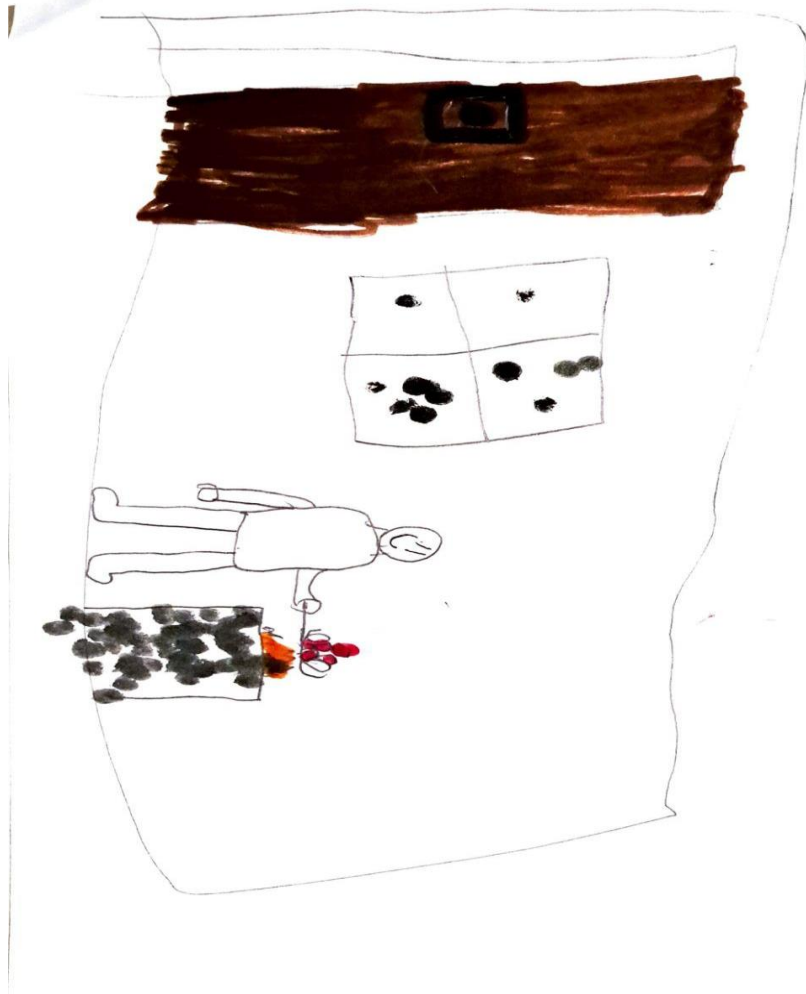
Le teorie finora esposte sono state estrapolate dai saggi di Nikolajeva, senza tuttavia considerare una possibile applicazione pratica delle stesse. Come già sottolineato più volte dalla stessa autrice, la letteratura per bambini si configura come un prodotto

concepito da adulti che interpretano ciò che può essere più utile o efficace per il pubblico di riferimento; per questo è proficuo avere un dialogo diretto con i fruitori di questo tipo di letteratura e valutare l'applicazione delle teorie esposte, proprio allo scopo di lavorare su testi che abbiano le qualità desiderate.

### **3.2-La visione degli alunni e delle alunne**

In questa sezione vengono raccolti alcuni degli elaborati grafici creati dagli alunni e dalle alunne durante l'attività di lettura e rielaborazione di quanto appreso. Come già descritto, i disegni hanno dimostrato con estrema chiarezza quanto l'attenzione di alunne e alunni si sia dedicata ad aspetti diametralmente differenti a seconda della propria sensibilità personale.

Disegno di C



Il primo disegno scelto è stato uno tra i più essenziali mai realizzati durante lo svolgimento dell'attività proposta. L'alunna in questione ha realizzato un ambiente spoglio e privo di elementi significativi, fatta eccezione per la porta esplicitamente citata nel brano, della cucina rappresentata dal demone Calcifer e di una finestra, di cui si deduce la presenza perché Sophie da essa Sophie osserva la Città Portuale e la prateria di montagna. L'unico personaggio presente è intento nella preparazione della colazione e si presume sia proprio il Mago Howl, che convince definitivamente Calcifer a offrirsi per cuocere e porta a termine il pasto. Non ci sono altri personaggi e l'unico presente è semplicemente abbozzato nelle sue caratteristiche estetiche, senza alcun dettaglio che possa distinguerlo o renderlo riconoscibile, tanto che non è stato nemmeno applicato colore sulla figura; unica nota che abbozza una personalizzazione del soggetto è il capo inclinato a destra e il sorriso sul volto che dimostrano la sua concentrazione e soddisfazione nel cucinare. Il focus è dedicato esclusivamente all'azione descritta nel testo. Il disegno è stato meritevole di attenzione proprio perché nella sua estrema essenzialità vengono rappresentati tutti i particolari

citati nel brano e salienti per lo sviluppo della scena, fatta sola eccezione per il protagonista che invece non merita nessun approfondimento, come se fosse dato per “scontato”. Ciò che diventa significativo, secondo l’interpretazione dell’alunna, non è il personaggio in quanto se stesso o per come è descritto, ma sono le sue azioni ad essere meritevoli di attenzioni e di concentrazione.

Disegno di A.

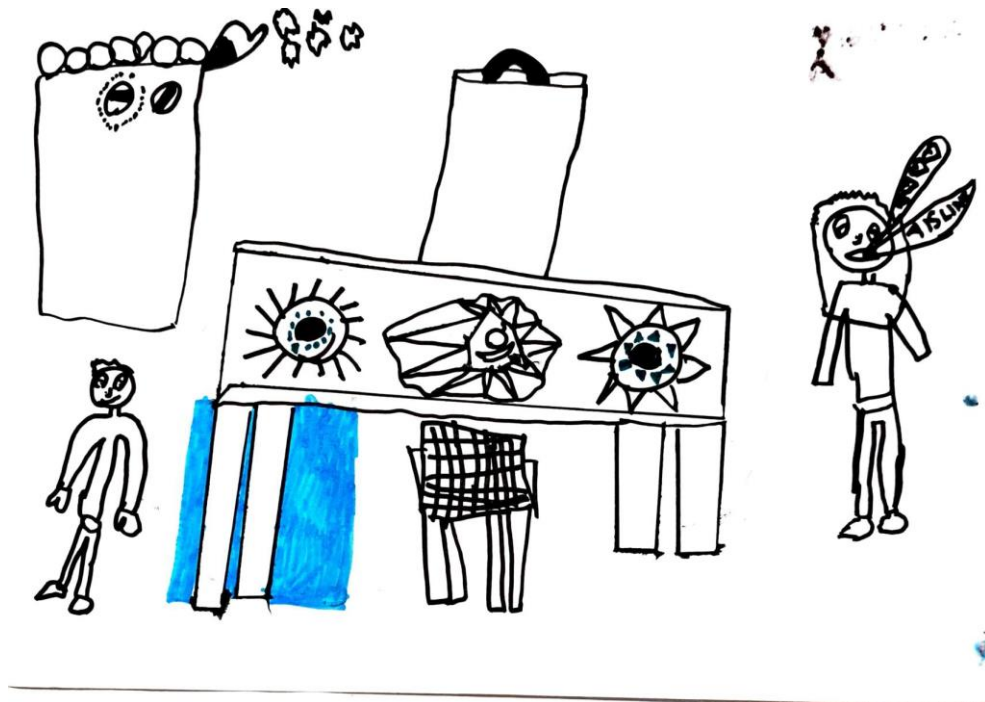




In questa rappresentazione viene dedicato molto più spazio ad una personalissima rappresentazione del castello di Howl, di cui si vede una sezione con una finestra, mentre in primo piano compaiono pentole e mobili da cucina e sulla destra la porta d'ingresso e un evidente cartello verde con scritto "Libreria". Nel testo non viene fatta alcuna menzione o accenno a nessuna libreria e la giustificazione per un'aggiunta così personale è stata motivata sostenendo che un mago dovesse pur avere molti libri magici e, di conseguenza, un'importante libreria dove conservarli. I personaggi sono rappresentati a destra dell'enorme pentolone che campeggia al centro, disegnati in grigio e si deduce che siano Howl e Sophie grazie ai fumetti. Sophie chiede al mago "Posso mangiare?" ed Howl, in uno stentoreo fumetto rosso, le risponde "No"; in realtà, nel brano Howl non vieta a Sophie di mangiare, bensì non si dimostra così ben disposto nel lasciare che l'anziana cappellaia utilizzi da sola Calcifer per cucinare. L'alunno ha ritenuto necessario specificare di aver capito le differenze estetiche e le caratteristiche dei personaggi, ma ha espressamente detto di non aver avuto voglia di disegnare tutti i particolari; lo stesso vale per il colore azzurro del castello, steso

approssimativamente e a grandi tratti proprio perchè “era troppo grande e non avevo più voglia di colorarlo tutto”.

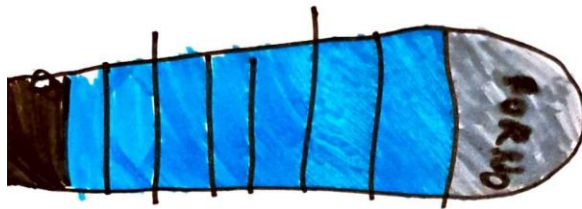
Disegno di A.



In alcuni disegni un ruolo eccezionale e una cura straordinaria sono stati dedicati proprio alla rappresentazione della cucina, sebbene il brano non faccia riferimento a nulla se non all'utilizzo di una padella e all'obbedienza del demone Calcifer che si piega a diventare un semplice "fornello". In questa rappresentazione il mago Howl si trova sulla destra, i capelli lunghi molto evidenti, insieme a due fumetti che rappresentano quattro cuori nel superiore e il nome dell'alunna in quello inferiore, in una sorta di dedica o firma dell'opera. A sinistra si trova il giovane apprendista di Howl, che detiene un ruolo più marginale nella scena e rappresenta uno dei pochissimi casi in cui è stato incluso nella scena, ma è l'unico caso in assoluto in cui compare a discapito della coprotagonista Sophie. I personaggi, statici e frontali, non stanno compiendo alcuna azione e lasciano spazio all'enorme cucina tra loro, completa di sedia, tre fuochi, un enorme pentolone, un lavabo e quello che presumibilmente dovrebbe essere un boiler, in alto a sinistra, per scaldare l'acqua. La presenza di questo strumento, in particolare, è stata giustificata dal fatto che l'alunna avesse da poco chiesto ai genitori e scoperto il funzionamento e l'utilità del boiler, ritenuto perciò imprescindibile

in una cucina. In questo disegno, come nel successivo, i personaggi perdono rilevanza a vantaggio di dettagli ritenuti più rilevanti e di aggiunte personali considerate di importanza tale da non poter essere ignorate.

Disegno di E.



EMMA

Questo elaborato condivide con il precedente l'attenzione per l'arredamento che tuttavia, in questo caso, diventa l'elemento esclusivo, senza alcun riferimento a personaggi o eventi narrati. Gli arredi sono molto simili al disegno precedente, fatta eccezione per l'imponente forno posto alla sinistra del foglio. Non esistono altri riferimenti (se non l'accento ad una padella tra i due fuochi) e quanto descritto passa decisamente in secondo piano rispetto all'ambiente che ha catalizzato l'attenzione dell'alunna. La bambina in questione ha spesso a che fare con il mondo culinario, in quanto i suoi genitori sono proprietari di un ristorante e per lei è molto divertente aiutarli nel lavoro; per questo inserisce un forno professionale di grandi dimensioni e si concentra solo sulla realizzazione di una cucina che possa essere per lei soddisfacente, essendo il luogo che ritiene più importante nella sua quotidianità.

Personalmente, mi ha colpito molto come un disegno così semplice sia riuscito ad essere un tramite tra una narrazione e la quotidianità di una bambina, semplicemente attraverso gli arredi di una cucina che costituiscono un luogo importante, quasi "magico" in cui, come nel testo, si formano e si consolidano legami e in cui, come

nelle giornate di E., si creano i ricordi e le relazioni per lei più importanti.

Disegno di M.





Il disegno di M. rappresenta uno dei risultati migliori, in termini di caratterizzazione del personaggio, tra quelli elaborati dagli alunni e dalle alunne. L'alunno in questione aveva già visto il film di Miyazaki, pertanto la sua rappresentazione risulta irrimediabilmente contaminata dalla rappresentazione del regista giapponese. La scena si concentra sul momento in cui Howl sottrae il comando della padella a Sophie (qui non visibile) e dialoga direttamente con Calcifer, distinguibile dalle alte fiamme e dagli occhi, allungati e scuri, al di sopra dei ceppi da cui trae alimento. Di Howl si distingue il viso, in alto a destra, e la mano destra che, teoricamente, regge il mestolo per cucinare uova e pancetta.

La scena è coerente con la rappresentazione del libro e al centro un filo di fumo viene utilizzato come fumetto per riportare una battuta di Calcifer (presente identica nella traduzione in italiano del testo di Kappalab e nel doppiaggio italiano del film) che recita "Mi ha bistrattato", riferendosi a Sophie che, per prima, ha convinto Calcifer a collaborare (con licenza sull'errore di ortografia). Howl assomiglia molto alla versione cinematografica per la tonalità di biondo acceso dei capelli, la lunghezza degli stessi e la forma

dell'orecchino del mago, caratterizzato da un'importante pietra smeraldina a goccia. Nel testo viene fatto riferimento all'orecchino per sottolineare la vanità del mago, ma non ne viene esplicitamente descritta la forma con questa perizia. L'alunno, tuttavia, ha dimostrato grande attenzione a quanto ascoltato perchè colora gli occhi del mago di un verde particolarmente evidente: nel film più volte compaiono sulla scena gli occhi di Howl, grandi e tondeggianti, di un intenso azzurro brillante; nel libro invece, sono chiaramente definiti verdi ed M. è stato attento a modificare ciò che ricordava del film per renderlo attinente al testo.

### **3.3-Problemi di interpretazione**

Nelle varie attività proposte è stato possibile osservare le differenti reazioni avute dai bambini, che hanno favorito la comprensioni di testi di difficoltà variabile e hanno contribuito a mettere in luce la logica di ragionamento che seguono i più giovani

lettori, in modo tale da poter proporre loro esercizi e modalità di insegnamento più consoni alla loro capacità di giudizio.

Nel piccolo laboratorio già descritto nel precedente capitolo ai bambini è stato proposto di disegnare ciò che avevano compreso al termine di una breve lettura ed è stato interessante notare come ognuno abbia interpretato in maniera del tutto personale le informazioni descritte, concentrandosi su dettagli irrilevanti o ignorandone altri. Nella maggior parte dei casi, i bambini hanno rappresentato il mago Howl con fattezze fiabesche, quasi stereotipiche, disegnato dunque come un uomo anziano dalla lunga barba grigia con tunica e cappello a punta blu, ignorando le chiare indicazioni del testo che lo identificano invece come un giovane affascinante, dai lunghi capelli biondi e dagli occhi verdi; è stato dunque l'appellativo di mago a distrarre l'attenzione e a indurre ad ignorare le indicazioni successive, dato che le fattezze del personaggio erano già state associate ad un'immagine archetipica sedimentata nell'immaginario dei bambini. Il personaggio di Sophie, invece, è stata rappresentata quasi uniformemente come una signora

anziana, proprio come più volte ribadito nel testo che tuttavia non fornisce indicazioni particolarmente specifiche.

Anche nel caso di Calcifer, appellato come demone del fuoco, è stata associata al personaggio l'immagine già ben nota di un diavolo che aveva più a che fare con il mondo cristiano: lunghe corna, fattezze antropomorfe ma con dettagli esagerati e circondato da fiamme.

Nessun alunno ha rappresentato alcuna azione o movimento da parte dei protagonisti, ma anzi hanno spesso disegnato elementi ambientali non necessari o non inclusi nel testo, come il castello errante (la scena si svolge all'interno e non viene fatta menzione delle fattezze esterne della dimora del mago) o gli arredi della cucina: un bambino, ad esempio, ha speso gran parte del compito nella realizzazione del piano cottura, includendo con molta soddisfazione anche una friggitrice, ritenuta indispensabile.

Da questo semplice esperimento è stato possibile dedurre come la comprensione del testo possa essere effettivamente ostica per un bambino, che deve fare uno sforzo di immaginazione per poter visualizzare le intenzioni dell'autore, ignorando allo stesso tempo le

suggerimenti provenienti dal proprio personale immaginario. Inoltre, nessun alunno ha realizzato dei personaggi dediti a qualsiasi tipo di azione; sebbene nel brano essi si dedichino alla preparazione della colazione, tutti gli elementi vengono presentati statici e frontali, immobili come attori in attesa di istruzioni: i personaggi dunque sono visti in potenza, ovvero nella possibilità di compiere qualsiasi azione perché non vengono definiti da esse ma dalle loro caratteristiche estetiche, quasi simboliche, che ne concretizzano l'esistenza.

Anche quando veniva richiesto di realizzare da loro stessi un personaggio di fantasia, esso raramente compiva azioni o scelte, ma veniva descritto nel dettaglio sul piano estetico o veniva addirittura descritto il luogo in cui dimorava, sebbene spesso molti di questi particolari non assumevano alcuna rilevanza ai fini della narrazione.

L'identificazione dei personaggi viene quindi associata a caratteristiche visibili, tangibili, che permettono anche una valutazione morale: i personaggi cattivi sono convenzionalmente associati a colori scuri come il nero, il blu, il viola, il rosso del sangue o il verde brillante che conferisce un'idea di velenoso e

possono presentare particolarità estetiche deformi o esagerate che contribuiscono a suscitare repulsione.

## **Conclusioni**

Un simile progetto è stato sviluppato e proposto con lo scopo di incrementare nei bambini l'interesse per la lettura, una lettura quanto più strutturata e cosciente possibile; inoltre, allo stesso tempo, l'obiettivo si proponeva di interessarli nella scrittura, nel migliorare l'ampliamento lessicale e la coerenza testuale attraverso la creatività e la fantasia.

Attraverso questo progetto è stato possibile sviluppare i punti principali delle teorie esposte da Nikolajeva, quali il riconoscimento del ruolo dei personaggi e il loro sviluppo, il riconoscimento critico del protagonista, lo statuto ontologico dei personaggi finzionali e il giudizio morale nei loro confronti, ma soprattutto il punto più importante è stato l'insegnamento di interpretazione della lettura secondo la prospettiva semiotica, in modo da rendere lo studio dei personaggi più facile e con attenzione al testo nella sua interezza.

Indubbiamente Nikolajeva propone una rivoluzione più radicale che parte proprio dagli educatori, dai caregivers, che si occupano di proporre un tipo di insegnamento che affronti un testo

in maniera semiotica, proprio per favorire una migliore analisi e comprensione del testo, seguendo gli elementi che in esso vengono disseminati e aggiungendo quelli mancanti con coscienza e coerenza. Le attività svolte hanno insegnato anche a noi educatori quali metodologie e laboratori siano più efficaci rispetto ad altri e ci ha insegnato quanto sia fondamentale il dialogo costante con gli alunni e le alunne, che hanno bisogno e hanno diritto di esprimere i propri ragionamenti anche se errati e anzi, soprattutto se errati. Questo, come ogni progetto, ha fatto dell'errore il suo tesoro e il suo obiettivo: un errore non è soltanto un concetto da eliminare, ma è la base per un dialogo costruttivo, è l'indicazione in un percorso che si costruisce e si affronta insieme, è sintomo di un ragionamento che può portare a conclusioni fuorvianti, ma che impara ad accettare la correzione e ad accogliere le nuove idee. Come hanno fatto i nostri allievi, così abbiamo cercato di fare noi, imparando di volta in volta a calibrare meglio il nostro entusiasmo e le nostre parole, a trovare un terreno comune sempre più fruttifero, a offrire il nostro migliore impegno e ad accettare con curiosità l'errore. La costruzione e l'analisi di un personaggio ci ha insegnato a procedere per gradi e



per sbagli, ci ha insegnato a mettere in discussione le nostre certezze e ci ha insegnato la meraviglia dell'ascolto sia del testo, sia delle parole degli altri. Saper comprendere un testo vuol dire saperlo ascoltare, accettare, comprendere e rispettare e significa saperlo fare anche con le parole delle persone intorno a noi.

Questo progetto ha permesso, ad alunni ed educatori, di insegnare ed imparare, accompagnati per mano da personaggi e storie, in un dibattito costruttivo ed edificante.

# Bibliografia

## Fonti teoriche primarie

- Nikolajeva, Maria, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Scarecrow Press, 2002, Oxford
- Nikolajeva, Maria, *Reading for Learning. Cognitive Approaches to Children's Literature*, John Benjamin Publishing Company, Cambridge, 2014

## Approfondimenti teorici

- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, New York, 1968
- Chatman, Seymour Benjamin, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, 1978, New York
- Forster Edward Morgan, *Aspects of the Novel*, RosettaBooks, 1917, New York

- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, New York, 1957
- Frye, Northrop, *Favole d'Identità. Studi di Mitologia Poetica.*, trad. di Ciro Monti, Einaudi Editore, 1973, Milano
- Mazzoni G., Micani S., Pellini P., Scaffai N., Tasca M., *La nascita dell' homo fictus: il nesso paradossale tra realismo e rappresentazione dell' interiorità*, in *Le Costanti e le Varianti. Letteratura e lunga durata. Vol. II*, Del Vecchio Editore, Roma, 2020
- Propp, Vladimir, *Morfologia della Fiaba*, a cura di Bravo Gian Luigi, Einaudi Editore, 2000, Milano

#### Testi Progetto

- Collodi, Carlo *Le avventure di Pinocchio: Storia di un burattino*, De Agostini Editore, Roma, 2019
- Dahl, Roald “*Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato*”, Salani Editore, 1994, Firenze

- Jones, Diana Wynne, Il Castello Errante di Howl, Kappalab Edizioni, Bologna, 2017
- May Alcott, Louisa. Piccole Donne, Feltrinelli Editore, Milano, 2002
- Rowling, J.K., Harry Potter e la Pietra Filosofale, trad. a cura di Marina Astrologo, Salani Editore, Milano, 2018

#### Altri Testi

- Ferrieri. Luca, La promozione della lettura in biblioteca, Editrice Bibliografica, Milano, 1996
- Urbano, Angelo, PreScrivimi un libro. I benefici psicologici della biblioterapia, Stilo Editrice, Bari, 2017