

6. Il personaggio e i suoi fasci di caratterizzazione

Vi proponiamo ora uno schema di analisi del personaggio piuttosto empirico, ma che riteniamo possa risultarvi utile. Si tratta di ricostruire (per via diretta o indiretta) i fasci di caratterizzazione del personaggio analizzato singolarmente: caratterizzazione **fisiognomica**, **antropologica**, **culturale**, **sociale**, **ideologica**, **psicologica**, **simbolica**.

Non è detto che un personaggio presenti sempre tutte queste caratterizzazioni; la mancanza si definirà allora come un tratto in assenza. Se, ad esempio, manca la caratterizzazione psicologica, vorrà dire che all'autore non interessa motivare psicologicamente il personaggio. Ogni fascio di caratterizzazione, poi, si rapporta ed interagisce continuamente con gli altri, definendosi ed arricchendosi vicendevolmente.

Questo tipo di analisi, ripetiamo, non esce dai limiti del suggerimento, della proposta, di una indicazione di lettura: vuol essere solo un modo pratico di affrontare l'orizzonte del personaggio. Di qui la necessità di ricorrere spesso ai puntini di sospensione, all'eccezione, come a sottolineare che la ricerca è aperta, anche perché la problematicità del personaggio, per quanto analizzata ed indagata, non è mai totalmente esauribile.

Un'altra avvertenza: molto spesso nelle varie caratterizzazioni, ricorriamo a relazioni oppostive binarie, del tipo ricco/povero, avaro/prodigo, borghese/proletario, e ciò per rapidità di indicazioni e per semplificazione di metodo; ma ognuno di voi vede come, ad esempio, tra ricco e povero vi siano varie soluzioni intermedie del tipo: facoltoso, benestante, agiato, che ha il necessario, ecc.; come tra avaro e prodigo vi sia economo, liberale ecc.

Passiamo all'esame dei singoli fasci di caratterizzazione.

1. CARATTERIZZAZIONE FISIOGNOMICA

Ritratti pirandelliani

Il narratore spesso descrive fisicamente il personaggio. La descrizione può essere precisa e analitica o per schizzi veloci e generici. Del personaggio è necessario accertare i dati anagrafici e gli attributi esterni e manifesti:

- il **nome**, spesso specchio del personaggio o per caratteristica fisica o per doti morali o per attività professionale;
- il **sex**: maschile, femminile;
- l'**età**: fanciullo, giovane, adulto, vecchio...
- i **tratti somatici**: il volto, lo sguardo, i tics, la corporatura...
- l'**abbigliamento**, specchio dello status sociale o del ruolo professionale...
- i **completamenti oggettuali**: la pipa, il sigaro, gli occhiali...
- l'**aspetto**: imponente, elegante, insignificante, scialbo, trasandato...

La caratterizzazione fisiognomica non funziona mai nel senso di puri dati informativi, ma rinvia sempre a dati significativi della situazione sociale, economica, psicologica, morale del personaggio. La narrativa contemporanea, ad esempio, tende a sottolineare la deformazione di qualche tratto fisiognomico del personaggio, che diventa così un indizio della sua deformazione morale e psicologica.

Riportiamo in rapida successione alcuni "ritratti" pirandelliani. Anzitutto Zi Dima Licasi protagonista assieme a don Lollo Zirafa di una delle novelle più note di Pirandello, *La giara*:

Era un vecchio sbilenco, dalle giunture storpie e nodose, come un ceppo antico d'olivo saraceno. Per cavargli una parola di bocca ci voleva l'uncino. Mutria, o tristezza radicate in quel corpo deforme...

L. PRANDELLO
La giara

E ora il cocchiere Scalabrino, «con la tuba spelacchiata, buttata a sghebo sul naso, e un piede sul parafango davanti», della novella *Distrazione*:

...era un disgraziato, ecco. Bastava vederlo. Le spalle in capo; gli occhi a sportello; la bocca gialla, come di cera, e il naso rosso... cadaverico, con gli occhi miopi, strizzati...

Infine il ritratto fisico di Rocco Pentagora, personaggio del romanzo *L'esclusa*:

Era uno stangone biondo, di pochi capelli, scuro in viso e con gli occhi biavi, quasi vani e smarriti, che però gli diventavano cattivi quando aggrottava le sopracciglia... Ogni tanto aveva un tic alle corde del collo, che gli faceva protendere il mento e tirare giù gli angoli della bocca...

L. PRANDELLO
*Distrazione*L. PRANDELLO
L'esclusa

In questi personaggi pirandelliani è scomparsa ogni traccia di bellezza fisica: lineamenti alterati, fisionomie stravolte e imbruttite, smorfie, contratture, tics, espressioni di dolore e di sofferenza.

Non abbiamo incontrato difficoltà a reperire questi ritratti, perché la maggioranza dei personaggi pirandelliani (e di tanta parte della narrativa del '900, italiana e europea), presenta una simile deformazione del corpo umano, soprattutto delle sue parti più visibili ed espressive, il volto e le mani, capaci di fornire sintomi e indizi di una condizione interiore¹.

Infatti «questa invasione vittoriosa dei brutti» nella narrativa contemporanea, queste deformazioni così ostentate di un naso, di un occhio, di una mano, non sono casuali e tanto meno insignificanti; ma «servono a denunciare una moralità distorta... le sue tare e i suoi anditi bui che un ghigno o uno stiramento del collo denunciano»; sono, cioè, l'espressione della malattia che ha colpito l'uomo del nostro tempo, frantumato, sdoppiato fra una maschera sociale di cui è prigioniero, e il suo io profondo, la sua realtà più vera. Dentro lo stesso personaggio uomo, infatti, coabitano, in una sintesi pericolosa e perturbatrice, l'io e l'Altro: l'io in cui ci riconosciamo abitualmente e che presentiamo in società, e l'Altro, la nostra essenza, relegata, costretta al silenzio, alla clandestinità. Ma è proprio questo Altro che, accorgendosi di essere sempre umiliato, represso e messo a tacere, si ribella, si scatena contro l'io opponendo le proprie esigenze ai compromessi dell'adattamento, «scatena le zuffe e le sofferenze testimoniate dal deformarsi della fisionomia del personaggio». Le note fisiche, quindi, diventano sempre un ritratto interiore.

2. CARATTERIZZAZIONE ANTROPOLOGICA

I contadini lucani

La caratterizzazione antropologica è data dall'insieme dei codici di comportamento del personaggio, che da una parte rinviano alla sua comunità etnica, al suo gruppo sociale, al livello culturale; dall'altra parte rivelano i suoi tratti caratteriali e psicologici. Da questo punto di vista largo, la caratterizzazione antropologica copre ed esaurisce tutte le caratterizzazioni. Qui la caratterizzazione antropologica viene usata in senso più stretto e rinvia:

- ai **gesti e alle espressioni** del volto che accompagnano il linguaggio verbale. Ad esempio, i personaggi umili, proprio perché poco culturizzati, hanno acuita la comunicazione gestuale di cui si servono spesso per meglio far passare il messaggio verbale, fin quasi a sostituirlo. Peraltro certi personaggi hanno una straordinaria mobilità facciale e mimica molto efficace sul piano comunicativo, di cui ovviamente dobbiamo tenere conto.

1. Per un approfondimento del significato dell'«invasione dei brutti» nella narrativa europea del '900, rinviamo a G. De Benedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, 1971, pagg. 440-454.

- **ai modi di camminare:** strascicante, dinoccolato, trasandato, montanaro o paesano; camminare adagio, in fretta, a fatica, alla Charlot, ecc. Anche il modo di camminare connota il personaggio e lo lega alle abitudini del gruppo cui appartiene, diverse da cultura a cultura, da una classe sociale ad un'altra.
- **alle abitudini:** il bere, il pulirsi, il mangiare, il fare la passeggiata ad ore determinate, ecc.
- **allo stile di comportamento.** Il personaggio si comporta nei confronti degli altri personaggi, delle cose, delle situazioni in modo aggressivo o remissivo, autoritario o subalterno, disinvolto o maldestro, ecc. L'atteggiamento di superiorità, ad esempio, può manifestarsi dalla postura (corpo eretto, capo in alto), dalla aggressione del volto (assenza di sorriso, aspetto arrogante, di sufficienza, ecc.), dal tono della voce, dall'aspetto (abbigliamento), dallo sguardo (dall'alto verso il basso).
- **alle movenze rituali:** i cenni di saluto, i gesti di cortesia, ecc.
- **ai miti, ai riti, alle credenze** del personaggio e del gruppo al quale egli appartiene.
- **ai codici prossemici,** ossia alle distanze comunicative (v. p.8 e segg.).

Esemplare documentazione di caratterizzazione antropologica ci viene offerta dal romanzo di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, pubblicato nel 1945, dove alla descrizione della vita del confinato politico si intreccia la scoperta di una diversa civiltà, quella dei contadini del mezzogiorno.

Lo scrittore, infatti, viene a contatto con un mondo chiuso, immobile, arcaico, un mondo dove non «è arrivato il tempo, né l'anima individuale, né la speranza, né il legame tra le cause e gli effetti, la ragione e la Storia»; un mondo dove gli uomini non sono uomini ma «povero gregge», massa indistinta, dalla quale non emerge l'individuo e dove la ragione non può affermare il suo dominio. La vicenda dei contadini lucani si caratterizza attraverso le sue usanze, i suoi oggetti, i gesti, il modo stesso di camminare, attraverso i suoi simboli e i suoi rituali.

Riportiamo qualche passo significativo:

Le porte di quasi tutte le case erano curiosamente incorniciate di stendardi neri, alcuni nuovi, altri stinti dal sole e dalla pioggia, sì che tutto il paese sembrava a lutto, o imbandierato per una festa della Morte.

È l'usanza dei contadini lucani di porre stendardi sulle porte delle case dove qualcuno è morto, per toglierli solo quando il tempo li avrà sbiancati. Ma tale usanza diventa anche simbolo della loro condizione di vita, una vita che è «morte», perché qui «il tempo non scorre»; c'è solo immobilità, dolore, rassegnazione senza speranza, a tal punto che neppure un suono, una musica, una canzone, illumina quel mondo («i contadini non cantano»).

Le donne mi pregavano, mi benedicevano, mi baciavano le mani.

È usanza, qui, che i signori, quando incontrano qualcuno per via, non gli chiedono come sta, ma gli rivolgono a mo' di saluto questa domanda: «Beh! Che cos'hai mangiato oggi? Se l'interlocutore è un contadino, risponderà in silenzio con il gesto della mano, portata all'altezza del viso e oscillante lentamente su se stessa con il pollice e il mignolo tesi e le altre dita piegate, che vuol dire "poco o nulla"».

... avevo notato il loro diverso modo di camminare: i contadini avanzavano rigidi, senza muovere le braccia.

I gesti sono elementari, semplici, ma non per questo meno intensi; ci rinviano al loro stato di soggezione (il bacio della mano, l'implorazione), alla loro disumana miseria per

cui il cibo diventa la cosa più preziosa, al loro modo di lavorare, ai loro pensieri e caratteri (il camminare rigidamente, senza alcun movimento delle braccia). E così gli oggetti di questi contadini, il pane, le anfore, le tele di casa rinviato ad un mondo antico, arcaico. Il «pane nero... in grandi forme di tre o cinque chili... rotondo come un sole, o come una antichissima pietra del tempo» è esso stesso una scultura, l'espressione più immediata della di rappresentarlo nelle statue.

Ma la chiave che sola può aprire la porta di questo mondo «chiuso, velato di veli neri, sanguigno e terrestre», è «una chiave di magia». A Gagliano, dove Levi trascorre gran parte del suo confino, vi sono almeno venti streghe; i contadini credono al potere magico del «filtro», credono che tutti gli animali (e la capra più di tutti) abbiano in sé qualcosa di diabolico nel senso che sono demoni, forze della natura, credono che nel bosco si aggirino gli spiriti dei morti e nell'aria i «monachicchi», gli spiriti dei bambini morti senza battezzarli d'oltretomba. Dice Levi che per la gente di Lucania «tutto è magia naturale, fantasie cerimonie della chiesa diventano dei riti pagani, celebratori della indifferenziata esistenza delle cose, degli infiniti terrestri dei del villaggio». Leggiamo alcuni momenti di una processione che si svolge a Gagliano sul finire dell'estate:

Al passaggio della processione, scoppiava con fragore una doppia fila di mortaretti, disposti lungo tutta la strada. Le micce si accendevano, le strisce di polvere prendevano fuoco, le bombe detonavano, i contadini si affacciavano sulle soglie con i fucili, e sparavano in aria. Il crepitio, il frastuono erano continui, interrotti soltanto dal rumore improvviso di qualche carica più grossa, che rimbombava e svegliava gli echi dei burroni. In questo chiasso di battaglia non si vedeva, negli occhi delle persone, felicità o estasi religiosa, ma una specie di bat-follia, una pagana smoderatezza, e come uno stordimento a cui si lasciavano andare. Tutti erano eccitati. Gli animali correvano spaventati, le capre saltavano, gli asini ruggivano, i cani abbaivano, i ragazzi urlavano, le donne cantavano. Sugli usci di tutte le case i contadini aspettavano la processione con in mano un cesto di grano, e al suo passaggio ne buttavano a piene manciate sulla Madonna, perché si ricordasse dei raccolti e portasse la buona fortuna. I chicchi volavano per l'aria, cadevano sulle pietre del selciato e rimbombavano con un rumore leggero, come di grandine. La Madonna dal viso nero, tra il grano e gli animali, gli spari e le trombe, non era la pietosa Madre di Dio, ma una divinità sotterranea, nera delle ombre del grembo della terra, una Persefone contadina, una dea infernale delle messi. [...] I contadini e le donne correvano a portare le offerte. Attaccavano agli abiti della Madonna delle monete, dei biglietti da cinque e da dieci lire, e perfino dei dollari, avanzo geloso delle fatiche americane. Ma i più le appendevano al collo grandi collane di fichi secchi, o posavano ai suoi piedi frutta e uova, e correvano con altre offerte quando già la processione si era rimessa in cammino, e si univano alla folla e allo strepito delle trombe, degli spari e delle grida.

3. CARATTERIZZAZIONE CULTURALE

Mara e Bube

Se la caratterizzazione culturale del personaggio non ci è offerta direttamente dal narratore, possiamo ricavarla indirettamente dai suoi comportamenti linguistici, dagli studi compiuti, dal grado di conoscenze che manifesta, dagli ambienti di frequentazione, dall'uso eventuale di gerghi o di linguaggi settoriali che rinviano ad una determinata professione. Il comportamento linguistico del personaggio può presentare queste opposizioni:

alfabetizzato abilità verbale capacità di ragionamento astratto linguaggio elaborato riferimenti culturali ampi e alti	←→	non alfabetizzato mancanza di abilità verbale capacità di ragionamento concreto linguaggio ristretto riferimenti culturali ristretti e bassi, ecc.
--	----	--

L'importanza della caratterizzazione culturale è verificabile anche dalle capacità e dal potere che il personaggio mostra nel padroneggiare le situazioni, nell'essere in grado di destreggiarsi in particolari ambienti e in particolari circostanze, in virtù della sua educazione, delle sue conoscenze, del suo livello intellettuale.

Molti dei personaggi di uno dei più famosi romanzi di Carlo Cassola, *La ragazza di Bube*, appartengono al mondo contadino o operaio toscano: sono quindi personaggi semplici, elementari, istintivi, che conducono una vita essenziale. La protagonista del romanzo è Mara, una ragazza di campagna, una contadina che fa anche la lavandaia e la serva. Appartiene ad un mondo provinciale ancora immobile ed arcaico, per cui la sua formazione culturale è alquanto limitata; il narratore ci informa che legge solo «i giornali illustrati», che accende la radio, ma solo per ascoltare «le canzonette», che i divi del cinematografo sono i suoi modelli di vita. Rileggiamo insieme uno dei tanti dialoghi fra Mara e Bube, il partigiano amico del suo fratellastro, a cui la ragazza legherà il proprio destino:

«Come ho fatto a piacerti con questi occhi gialli?» «Prima di tutto, non sono gialli... semmai verdi. E poi, vuoi che te lo dica? Sono stati proprio gli occhi che mi hanno fatto innamorare». «Dimmelo un'altra volta». «Che cosa?» «Che sono stati i miei occhi a farti innamorare». «Perché te lo devo dire un'altra volta?» [...] «Oh, Bubino, perché non vuoi farmi contenta? Non lo sai che gli innamorati le cose se le ridicono centomila volte?». «Quali cose?» «Ti voglio bene, ti amo, sei tutta la mia vita, sei come un sogno per me. Ma giusto, queste cose mica me le hai ancora dette. Dimmelo, su. Dimmi: ti voglio bene. Anzi, no, prima dimmi: ti amo». Bube stava zitto. «Ma allora Bubino non è vero che mi ami». «Ma sì che è vero». «E allora dimmelo». «Ti amo» fece lui spazientito».

Sono le frasi d'amore che i due giovani si scambiano dopo essersi amati per la prima volta. È un linguaggio semplice, scarno, essenziale, quanto mai aderente alla struttura del parlato dei ceti popolari. Infatti:

- il periodare è breve e presenta una struttura essenzialmente paratattica («non sono gialli... semmai verdi». «Dimmelo un'altra volta». «Ma giusto, queste cose mica me le hai ancora dette. Dimmele, su. Dimmi: ti voglio bene», ecc.);
- il lessico è povero, comune, con ricorso a formule fisse, ad espressioni logorate dall'uso («Ti voglio bene, ti amo, sei tutta la mia vita, sei come un sogno per me...»);
- qualche domanda, come qualche risposta, rischia di toccare un tono sdolcinato che ricorda quello dei protagonisti dei «giornali illustrati», dei fotoromanzi che Mara leggeva («... Sono stati proprio gli occhi che mi hanno fatto innamorare... Non sai che gli innamorati le cose se le ridicono centomila volte?...»);
- le battute sono spesso limitate a poche parole («Che cosa?»... «Quali cose?»... «E allora dimmelo»... «Ti amo», ecc.);
- l'uso del «mica» («queste cose mica me le hai dette»), tipico del parlare popolare.

Tutto del dialogo, dal contenuto alle strutture linguistiche, rinvia a quel mondo popolare, primitivo, semplice e spontaneo a cui Mara e Bube e tanti altri personaggi del romanzo appartengono, e che in questo modo vengono caratterizzati culturalmente e socialmente.

4. CARATTERIZZAZIONE SOCIALE

I cafoni di Fontamara

Il personaggio è sempre collocato dall'autore all'interno di un gruppo sociale, ed appartiene ad una determinata classe. In passato questa classe sociale poteva essere l'aristocrazia, il clero, la borghesia; ai giorni nostri potrebbe essere la borghesia, il proletariato, il sottoproletariato ecc., con le relative differenziazioni interne: alta, media e piccola borghesia, proletariato urbano e contadino ecc.

Il personaggio può essere un portavoce integrato o critico della classe sociale a cui appartiene, può subire o rifiutare le istituzioni e i ruoli sociali o professionali; nella sua parabola,

poi, può passare da una classe ad un'altra con tutto ciò che comporta di adeguamento, di contraddizioni, di conflittualità; può essere un ribelle alla propria classe e al suo ruolo egemone e schierarsi con le opposizioni.

Del personaggio allora è importante rilevare:

- la classe sociale di appartenenza (aristocrazia, borghesia, ceti popolari, proletariato...);
- l'attività professionale svolta (funzionario, impiegato, commerciante, industriale, imprenditore, contadino, operaio, artigiano, studente...) e il suo peso sociale, politico e di costume in una data epoca;
- il ruolo che il personaggio esercita nell'ambito del gruppo (direttore, consigliere, capo...);
- le condizioni economiche (ricco, benestante, povero...);
- lo «status» familiare (nonno, padre-madre, figlio...).

In *Fontamara*, Ignazio Silone dà voce alla disperazione dei «cafoni» della Marsica in Abruzzo. I cafoni, infatti, costituiscono una categoria sociale che occupa il gradino più basso:

La scala sociale non conosce a Fontamara che due pioli; la condizione dei cafoni, raso terra, e, un pochino più su, quella dei piccoli proprietari. Su questi due pioli si spartiscono anche gli artigiani: un pochino più su i meno poveri, quelli che hanno una bottega e qualche rudimentale utensile, per strada, gli altri. Durante varie generazioni i cafoni, i braccianti, i manovali, gli artigiani poveri si piegano a sforzi, a privazioni, a sacrifici inauditi per salire quel gradino infimo della scala sociale; ma raramente vi riescono.

I cafoni sono condannati da sempre allo sfruttamento e all'inganno, ad essere massa indistinta (una «realità zoologica») assuefatta al dolore, alla miseria «ricevuta dai padri... ereditata dai nonni», alle ingiustizie «più crudeli... così antiche da aver acquistato la stessa naturalezza della pioggia, del vento, della neve». La vita di questo sottoproletariato rurale è una «monotona via crucis»:

I più fortunati tra i cafoni di Fontamara possiedono un asino, talvolta un mulo. Arrivati all'autunno, dopo aver pagato a stento i debiti dell'anno precedente, essi devono cercare quel poco di patate, di fagioli, di cipolle, di farina di granturco, che serva per non morire di fame durante l'inverno. La maggior parte di essi trascinano così la vita come una pesante catena di piccoli debiti per sfamarsi e di fatiche estenuanti per pagarli.

Essi sono oppressi e sfruttati, continuamente violentati dalla classe dirigente – il fascismo – (che nel romanzo si esprime attraverso la figura dell'Impresario), alleata alla ricca borghesia agraria (don Carlo Magna), alle autorità della città (il notaio, l'avvocato, il farmacista, l'ufficiale postale, il collettore delle tasse, ecc.), infine al clero (don Abbacchio). È una vera e propria schiavitù sub-umana:

«In capo a tutti c'è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa.
«Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra.
«Poi vengono le guardie del principe.
«Poi vengono i cani delle guardie del principe.
«Poi, nulla.
«Poi, ancora nulla.
«Poi, ancora nulla.
«Poi, vengono i cafoni.
«E si può dire ch'è finito».
«Ma le autorità dove le metti?» chiese ancora il forestiero.
«Le autorità» intervenne a spiegare Ponzio Pilato «si dividono tra il terzo e il quarto posto. Secondo la paga. Il quarto posto (quello dei cani) è immerso. Questo ognuno lo sa».

Ma i soprusi e le provocazioni continue porteranno i poveri contadini ad affacciarsi, se pur timidamente, alla coscienza della loro disperata condizione sociale e a lottare unitariamente contro lo sfruttamento del potere politico, economico, religioso, per la difesa dei diritti civili.

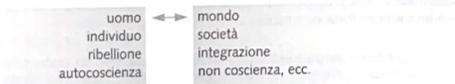
5. CARATTERIZZAZIONE IDEOLOGICA

Berardo Viola

Il termine ideologia viene usato in più significati:

- come il punto di vista e la presa di posizione filosofica, politica, religiosa, estetica sulla realtà;
- come l'insieme di convinzioni, di valori, di idee di un individuo o di un gruppo o di una classe sociale, in un dato momento storico: una specie di visione del mondo e della vita;
- come "falsa coscienza", in senso marxista, cioè ogni forma di razionalizzazione culturale elaborata dalle classi dominanti per mascherare i rapporti tra le cose e giustificare culturalmente il loro potere.

Individuare i fasci di caratterizzazione ideologica di un personaggio, significa ritrovare le sue prese di posizione (laica, religiosa, liberale, marxista, ecc.) sulla realtà, le sue convinzioni politiche, culturali, spirituali, le sue attitudini mentali e spirituali, che si incontrano o scontrano con le ideologie dominanti nel suo tempo, ed espresse da altri personaggi. Comunque sia il concetto di ideologia, il personaggio è in generale il portavoce (e sta a noi individuarlo come tale) delle idee, della visione del mondo del gruppo a cui appartiene e della sua coscienza collettiva, in una data epoca. Le sue convinzioni possono essere conservatrici, ma più spesso si presentano progressiste e anticipatrici di nuovi valori per il gruppo. Di qui la conflittualità tra l'ideologia del personaggio e quella della società e della classe dominante; di qui la conflittualità, nel personaggio stesso, tra:



Di qui, infine, la lotta del personaggio, dinamico e problematico, per trasformare la società e per affermare la propria visione dei rapporti storico-sociali; oppure il passaggio da una condizione di passività insignificante a una presa di coscienza della propria identità e del proprio ruolo.

In alcuni racconti troviamo chiaramente esplicitato il personaggio ideologo, il ragioniere (per esempio, nel teatro pirandelliano) come portatore dell'ideologia dell'autore; a volte invece il personaggio è come un punto di vista, uno sguardo sul mondo e su se stesso che dialoga con gli altri personaggi e con il suo creatore stesso.

Il rivoluzionario capo dei giovani cafoni d'Abruzzo (di cui abbiamo parlato a proposito della caratterizzazione sociale del personaggio), è Berardo Viola, la cui parabola nel racconto si snoda «dalla primitiva protesta... alla presa di coscienza dell'inutilità dell'insurrezione individuale e del compromesso con le istituzioni... alla religione del sacrificio come documento di meditazione, di responsabilizzazione collettiva, di educazione alla rivolta contro l'infame macchina dell'ingiustizia, per la rivendicazione della dignità vilipesa» (C. Aliberti).

All'inizio della vicenda l'«amara dottrina» di Berardo è che:

«Non si discute con le autorità... I giornalieri che si mettono a discutere col padrone, perdono tempo. La paga diminuisce ugualmente. Un padrone non si fa mai commuovere da ragionamenti. Un padrone si regola secondo l'interesse».

Berardo ragiona come colui che ormai non ha nulla da perdere; ad ogni nuova ingiustizia del potere risponde con un atto di violenza individuale, consumato in una atmosfera di mistero; suggerisce un'azione di rappresaglia contro l'impresario che ha architettato il furto dell'acqua che irriga i loro campi:

«Mettetegli fuoco alla conceria e vi restituirò l'acqua senza discutere. E se non capisce l'argomento, mettetegli fuoco al deposito dei legnami. E se non gli basta, con una mina fategli saltare la fornace dei mattoni. E se non è un idiota e continua a non capire, bruciategli la villa, di notte quando è a letto con donna Rosalia. Solo così riavrete l'acqua».

Ma l'amore per Elvira, le responsabilità morali verso la giovane, apre per Berardo una fase di tormento e di conflitto interiore tra la necessità della rivolta e il ripiegamento verso la scelta «familiare», al punto che, proprio quando i giovani cafoni hanno imparato a ragionare come lui, egli sembra tradirli, sembra diventare indifferente ai progetti di rivendicare i loro diritti:

«Tutti questi sono fatti che non mi riguardano... Adesso non sono più un ragazzo e devo pensare ai fatti miei. Perciò lasciatemi in pace».

Un solo pensiero ormai domina Berardo: «emigrare... lavorare come una bestia... tornare a Fontamara, comprare un pezzo di terra, sposarsi; e nel tentativo di realizzare questo sogno parte per Roma dove subirà passivamente compromessi ed umiliazioni da parte delle autorità, accettando persino la tessera del partito fascista per potersi iscrivere nelle liste dei disoccupati. Ma ben presto il sogno svanisce perché le autorità lo rispediscono a Fontamara per «condotta pessima dal punto di vista nazionale». Ormai certo di essere condannato alla fame e alla morte civile, sull'orlo della disfatta psicologica, Berardo incontra un giovane già conosciuto in un precedente viaggio ad Avezzano che lo informa delle attività del «Solito Sconosciuto» a cui la polizia sta dando la caccia perché organizza in tutta Italia la lotta al regime, attraverso la diffusione della stampa clandestina dove «denuncia gli scandali... incita gli operai a scioperare i cittadini a disobbedire». La conversazione col giovane avezzanese fa risorgere in Berardo «il suo vecchio modo di pensare» e gli fa prendere coscienza della necessità di lottare perché fino ad ora - afferma - «abbiamo dormito fin troppo». Si fa passare per il «Solito Sconosciuto», subendo i pressanti interrogatori e le torture del regime; e quando la notizia della morte di Elvira fa cadere le ultime incertezze, egli sceglie responsabilmente il martirio, perché:

«... se io tradisco tutto è perduto. Se io tradisco... la dannazione di Fontamara sarà eterna. Se io tradisco passeranno ancora centinaia di anni prima che una simile occasione si ripresenti. E se io muoio? Sarò il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri... Sarà qualche cosa di nuovo. Un esempio nuovo. Il principio di qualche cosa del tutto nuovo».

Dal primitivo caotico ribellismo, Berardo è giunto così alla coscienza che, per sconfiggere il nemico, occorre solidarietà di classe, spinta se necessario fino al martirio. E infatti la sua morte, dovuta alle percosse e alle torture, contribuirà a far capire ai suoi compaesani che la lotta politica ha successo solo se organizzata, solo se lotta di popolo.

6. CARATTERIZZAZIONE PSICOLOGICA

Alcuni manifestano una certa insofferenza ad analizzare il personaggio in termini di essenza psicologica; e ciò sia perché il personaggio non è una persona ma una costruzione fantastica, sia perché restano geneci e discutibili i suoi tratti definitivi. Nonostante questo, non possiamo trascurare un tale tipo di analisi, perché alcuni autori, soprattutto moderni, costruiscono il personaggio sulla base di una certa psicologia; anzi certi racconti sono la ricerca, da parte del personaggio protagonista, delle motivazioni profonde e inconsce della sua realtà psicologica.

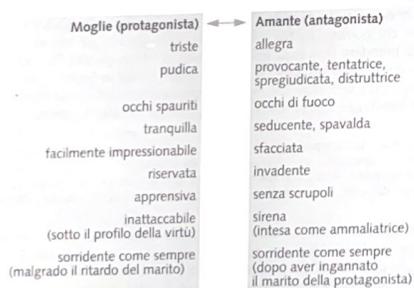
Dobbiamo dunque rivolgere l'attenzione anche alla sfera degli affetti, delle emozioni, dei tratti caratteriali di fondo del personaggio; dobbiamo verificare le sue reazioni interiori e le sue predisposizioni. I fatti esterni attivano i suoi meccanismi psichici; d'altra parte le sue tendenze caratteriali, i suoi sentimenti, le sue emozioni si proiettano all'esterno e condizionano le azioni, i comportamenti, i ruoli suoi e dei personaggi con cui entra in relazione, in un gioco di spinte e contropunte che nella psicologia del personaggio trovano il suo centro dinamico.

Il personaggio può presentarsi:



Il personaggio può presentare uno o l'altro dei seguenti tratti caratteriali: *introverso-estroverso, tollerante-intollerante, fiducioso-diffidente, impulsivo-remissivo, paziente-impaziente, collerico-flemmatico, sentimentale-freddo, passionale-indifferente, sicuro-insicuro, debole-forte, pauroso-coraggioso, allegro-malinconico, ottimista-pessimista, tranquillo-ansioso, realista-idealista, razionale-sognatore, interessato-disinteressato, costante-incostante, attivo-inattivo, profondo-superficiale; e ancora, paranoico, nevrotico, schizofrenico, ecc. ecc.*

Due personaggi tipici del fotoromanzo, la moglie e l'amante, rispettivamente protagonista e antagonista, presentano, in linea di massima, questi tratti caratteriali¹:



1. La caratterizzazione psicologica dei due personaggi è tratta da G. Gargiulo, *Cultura popolare e cultura di massa nel fotoromanzo «rosa»*, D'Anna, 1977, p. 8.

7. CARATTERIZZAZIONE SIMBOLICA

La caratterizzazione simbolica riesce complessa e difficile; pertanto ci limiteremo ad alcuni accenni. Ci sono simboli che appartengono alla collettività e sono riconosciuti e socialmente condivisi, perché radicati nel patrimonio della cultura, della storia e dell'esperienza personale, liberare dalla propria psiche energie e tensioni che investe in un oggetto, candolo di valori plurimi, quasi sempre legati alle grandi tematiche della vita, della morte, del cosmo, dell'essere, del tempo. L'attività simbolica e mitico-rituale ad essa collegata non è ovviamente di oggi; appartiene alla capacità di produzione fantastica e immaginaria dell'uomo nel suo cammino millenario¹.

Moltissime sono le strutture simboliche, e ogni epoca ha i suoi simboli e i suoi usi simbolici. Il personaggio del racconto si muove spesso all'interno di queste strutture che finiscono per caratterizzarlo, per farglielo di connotazioni.

Il simbolo è un concetto vicino a quello di allegoria e di metafora; infatti "fiamma" per "amore" è una metafora comunissima nella letteratura; lo scrittore, e noi dobbiamo scoprirlo, accompagna spesso il personaggio con metafore, con immagini che lo definiscono: ad esempio don Abbondio tutte le volte che compare nei *Promessi Sposi* viene accompagnato dalla parola *burrasca* o da un elemento del suo campo semantico, con chiaro valore simbolico dell'animo del personaggio sconvolto dallo scatenarsi della paura e dell'ansia.

Ma anche direttamente il personaggio può assumere o essere caricato di valore allegorico-simbolico; se pensiamo al racconto di Pinocchio, scritto subito dopo l'unità d'Italia da Colloidi che era un patriota di fede mazziniana, possiamo essere autorizzati a leggere anche allegoricamente i suoi personaggi e a collegarli alla problematica politica post-risorgimentale, quando, fatta l'Italia, bisognava fare gli italiani. In simile contesto Pinocchio diviene questo italiano in potenza, un pezzo di legno che attraverso il rituale educativo dovrà diventare uomo e cittadino della nuova nazione; così il Grillo Parlante diviene il simbolo di Giuseppe Mazzini, il Gatto e la Volpe gli speculatori e gli imbroglioni di quel tempo, ecc.

Conclusione. I fasci di caratterizzazione individuati possono darci un personaggio armonico, coerente in tutti i suoi tratti e le sue azioni.

Molto spesso però questi tratti sono in contrasto, in conflitto, mettendo così in moto il meccanismo del racconto. È il caso di tanta narrativa del primo Novecento, sia italiana che europea, dove si avverte nel personaggio il conflitto tra la dimensione psicologica dei suoi desideri e la dimensione sociologica della realtà, tra lo "spirito" e la "natura", l'"essere" e la "realtà", tra la "coscienza" e la "storia"; si possono addirittura verificare conflitti all'interno della stessa caratterizzazione psicologica tra volontà e inettitudine (come nel caso di Svevo), tra essere e apparire (Pirandello). Il personaggio diviene pertanto la risultante di due forze: l'una interiore e l'altra sociale, storica; e il racconto ne esprime il conflitto o l'accordo.

Inoltre dall'inizio del Novecento in poi, il personaggio non si presenterà più, per così dire, unitario, monolitico, ma frantumato, disintegrato, relativizzato dall'incrociarsi di diversi piani psicologici: il personaggio diviene "altro" in rapporto alle diverse immagini che esso assume nella coscienza degli altri personaggi.

Si deve dunque fare molta attenzione all'uso di questi fasci di caratterizzazione, onde non rimangano degli schemi rigidi, ma siano continuamente rapportati, contrapposti e aperti a nuove possibilità, senza quindi avere la pretesa di esaurire la profondità problematica di un personaggio o di un romanzo.

1. Per un più approfondito esame delle strutture simboliche, v. *Il livello tematico-simbolico*, p. 189.