

Seminario permanente di narratologia

Collana diretta da

Paolo Giovannetti (Università IULM)
Giovanni Maffei (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Comitato scientifico

Stefano Ballerio (Università degli Studi di Milano)
Marco Bellardi (Trinity College Dublin)
Marco Caracciolo (Ghent University)
Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo)
Riccardo Castellana (Università degli Studi di Siena)
Giuliano Cenati (Università Telematica Pegaso)
Silvia Contarini (Università degli Studi di Udine)
Chiara De Caprio (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Francesco de Cristofaro (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Giuseppe Episcopo (Università degli Studi di Roma Tre)
Concetta Maria Pagliuca (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Filippo Pennacchio (Università IULM)
Guido Scaravilli (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Stefania Sini (Università degli Studi del Piemonte Orientale)
Amedeo Avogadro)
Sara Sullam (Università degli Studi di Milano)
Massimiliano Tortora (Università degli Studi di Roma La Sapienza)
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)
Carlo Zanantoni (Ricercatore indipendente)

Tempora
I tempi verbali nel racconto

Vol. 1

Atti del Seminario permanente di narratologia
Milano, 20-22 ottobre 2021

A cura di Concetta Maria Pagliuca
e Filippo Pennacchio

BIBLION
edizioni

Questo libro è pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e dell'Università IULM.

Il presente volume, che nasce da una precisa scelta teorica e tematica dei direttori del Seminario permanente di narratologia, si avvale del contributo di studiosi provenienti da diversi ambiti. I testi in esso contenuti sono stati presentati e discussi, prima della pubblicazione, in occasione di un seminario pubblico; sono stati poi revisionati da alcuni membri del comitato scientifico, delle cui indicazioni gli autori si sono proficuamente avvalsi.

ISBN 978-88-3383-340-8

Prima edizione ottobre 2023

I diritti di riproduzione e di adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il consenso dell'Editore.

© 2023 Biblion Edizioni srl Milano

www.biblionedizioni.it

info@biblionedizioni.it

Indice

Introduzione	7
Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio	
I tempi verbali nel discorso indiretto libero italiano. Fondamenta tempo-aspettuali di uno stilema letterario	17
Pier Marco Bertinetto	
L'imperfetto politico. Ideologia e stilistica in una questione di fine Ottocento	39
Giovanni Maffei	
Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea	69
Riccardo Castellana	
Tempi verbali non deittici in due momenti della poesia italiana contemporanea	89
Paolo Giovannetti	
Continua tensione. Interferenze dell'inglese e processualità dell'evento nel <i>Partigiano Johnny</i>	119
Giancarlo Alfano	
In principio era l'imperfetto. Verga tradotto da Lawrence	137
Antonio Bibbò	
Dinamiche politestuali nella raccolta di narrativa breve. Il caso delle forme verbali	163
Mara Santi	

I paradigmi temporali della postmedialità Isotta Piazza	185
Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi Giuliano Cenati	205
Indice dei nomi	219
Autori	225

Introduzione

Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio*

1. Da sempre la narratologia si interessa ai tempi verbali. All'argomento sono stati dedicati molti articoli e volumi, e non c'è manuale che non riservi almeno qualche riga alla questione.

Il perché di questo interesse è abbastanza ovvio. La scelta di un certo sistema di tempi verbali condiziona in maniera decisiva l'articolazione del racconto e anche il modo in cui chi legge ne rielabora i contenuti. È banale dirlo: una storia scritta nei tempi del passato è diversa da una storia scritta al presente. Se in quest'ultimo caso gli eventi sembrano prendere forma mentre si stanno svolgendo, come se fossero registrati in presa diretta, in un racconto al passato sembrano invece stagliarsi in modo più netto, come se chi racconta li avesse messi più chiaramente in prospettiva, mediandoli con maggior rigore. E le cose stanno in modo ancora diverso in quei testi – del resto rarissimi – narrati al futuro.

Ma c'è qualcosa di più. È nota l'idea di Käte Hamburger per cui in un contesto narrativo il cosiddetto preterito epico (in sostanza, il passato remoto italiano) non sarebbe tanto un marcatore temporale, che indica la collocazione della storia in un tempo passato, quanto una sorta di attivatore di finzionalità,

* Pennacchio è autore dei primi due paragrafi, Pagliuca del terzo.

in grado di trascinare il lettore dentro il mondo della storia e di metterlo in contatto diretto con i personaggi e la loro interiorità. Cosa che invece, nella prospettiva di Hamburger, non avverrebbe con i testi scritti al presente. In altre parole, solo il passato sarebbe in grado di innescare quei meccanismi illusionistici che ci portano a leggere una storia come se fosse davvero accaduta.¹

D'altro canto, la scelta dei tempi verbali non è nemmeno innocente da un punto di vista ideologico. Forse ancora più nota di quella di Hamburger è l'idea di Roland Barthes – anch'essa formulata negli anni Cinquanta del Novecento – per cui il passato remoto sarebbe parte «di un rituale delle Belle Lettere», «uno dei tanti contratti formali stabiliti tra lo scrittore e la società, per la giustificazione dell'uno e la serenità dell'altra».² Il passato come tempo “conservatore” e “rassicurante”, insomma, che in quanto tale costituisce l'asse portante di quel genere intrinsecamente borghese che è il romanzo moderno.

Sono solo due esempi, ma dovrebbero essere sufficienti per cogliere come la riflessione sui tempi verbali porti a confrontarsi con aspetti che non riguardano solo la superficie del testo, vale a dire la concatenazione degli eventi su cui una storia si regge.

2. L'ambizione della terza edizione del Seminario permanente di narratologia era proprio quella di spingersi sotto la superficie, cioè di riflettere su come i tempi verbali contribuiscono al farsi del racconto. A confrontarsi sulla questione, fra il 20 e il 22 ottobre 2021 all'Università IULM di Milano, sono stati in più di trenta fra studiosi e studiose. Le prossime

¹ Käte Hamburger, *La logica della letteratura* [1957], a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 89-105.

² Roland Barthes, *La scrittura del Romanzo*, in Id., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici* [1953, 1972], trad. di G. Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 2003, pp. 23, 25.

pagine sono la restituzione in forma saggistica di una parte dei loro interventi, nello specifico di quelli articolati sotto forma di relazioni “lunghe”.³

A consuntivo, è difficile tracciare un bilancio sintetico di quanto emerso in quelle tre giornate e poi nei saggi qui raccolti. Anzitutto perché gli ambiti entro cui ci si è mossi sono diversi fra loro. Ragionare su come funzionano i tempi verbali in testi canonicamente narrativi, che si tratti di romanzi dell'Ottocento o di raccolte di racconti ipercontemporanei, non è la stessa cosa che riflettere sui tempi impiegati in un *graphic novel*, nelle scritture nate in rete o in un testo poetico. Ma la difficoltà è legata anche agli approcci adottati. Chi si muove in un'ottica traduttologica non si pone necessariamente le stesse domande di chi ragiona sulle tecniche narrative in termini di convenzioni letterarie. Così come è diverso il punto di vista di chi lavora in una prospettiva rigorosamente linguistica da quello di chi inserisce la riflessione sulla temporalità in un discorso più ampio, che riguarda, per esempio, il contesto mediale (o postmediale?) in cui autori, lettori e testi oggi si muovono.

Tuttavia, al netto di questa eterogeneità, credo si possano azzardare almeno un paio di considerazioni generali.

La prima riguarda lo sfondo teorico in cui si muovono i contributi antologizzati, così come molti degli altri interventi ascoltati durante il seminario. Tre sono i riferimenti a cui più spesso ci si appoggia per riflettere sulla temporalità del racconto, quale che sia il tipo di testi presi in esame. Il primo è il Genette di *Discorso del racconto*, con la sua tripartizione narrazione anteriore-ulteriore-simultanea. Il secondo è *Tempus* di Harald Weinrich, chiamato in causa soprattutto per la distinzione fra tempi narrativi e commentativi. Terzo riferimento condiviso, le riflessioni di Pier Marco Bertinetto, in particolare quelle affidate a *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*.

³ Tutti gli interventi tenuti al convegno sono reperibili sul canale YouTube @seminariopermanentedinarra1004.

Questi tre testi rappresentano, evidentemente, altrettanti riferimenti canonici, indispensabili per ragionare sulla temporalità nel racconto. Siamo – è forse il caso di ricordarlo – nei pieni anni Settanta nel caso di Genette e Weinrich, e in pieni Ottanta in quello di Bertinetto. Eppure – e a suggerirlo è in particolare il saggio di Paolo Giovannetti – negli ultimi trenta-quarant’anni non sono mancate le riflessioni che hanno cercato di aggiornare o rivedere le ipotesi dei tre studiosi, anche tenendo conto di quanto stava accadendo intorno, soprattutto nei romanzi e nei racconti dati alle stampe in quello stesso arco di tempo. Un esempio su tutti: la diffusione di testi al presente. Ancora nel 1975, Christian Paul Casparis elencava una manciata di romanzi in lingua inglese che ricorrevano al presente per tutta la durata della narrazione, mentre oggi non si contano le opere costruite tutte intorno a questo tempo verbale.⁴ E non si tratta solo di testi sperimentali, o i cui autori possiedono un alto grado di consapevolezza circa le forme narrative e i modi in cui possono essere manipolate. Anche il più dozzinale dei romanzi da classifica può oggi reggersi tutto sul presente. Effetto del cinema, dei media audiovisivi più in generale, e magari anche delle comunicazioni istantanee con cui chiunque ha ormai familiarità? Probabilmente sì (ma vorremmo saperne di più, al di là di impressioni superficiali). Sta di fatto che questa diffusione ha incoraggiato nuove riflessioni, a partire da quelle di Dorrit Cohn e Monika Fludernik sull’“epicizzazione” del presente, cioè sulla possibilità che il presente assuma quel valore pienamente finzionale che per Hamburger era appannaggio del passato remoto. E una recente monografia di Caroline Gebauer suggerisce che il panorama è ancora più frastagliato, nel senso che il presente può essere oggi impiegato in molti modi diversi, probabilmente difficili da immaginare anche solo pochi decenni fa.⁵

⁴ Christian Paul Casparis, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Bern, Francke Verlag, 1975.

⁵ Caroline Gebauer, *Making Time. World Construction in the Present-Tense Novel*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2021.

Insomma, se i saggi qui raccolti indicano che le idee elaborate da studiosi ormai “classici” continuano a essere proficue, è vero anche che le ricerche più recenti sui tempi verbali possono offrire nuovi spunti per riflettere sulle questioni in gioco.

La seconda considerazione riguarda invece il taglio dei contributi. Nel loro insieme, questi ultimi suggeriscono che la riflessione teorica non è mai slegata dal momento critico. Dalla teoria si parte per tracciare giudizi sulla postura di singoli autori, per riflettere sulle poetiche attive in determinati momenti storici o per mettere in discussione luoghi comuni critici, come quello per cui oggi narratori e poeti lavorerebbero sui tempi verbali in modi più avanzati e dirompenti di un tempo.

C'è un impegno critico che circola in tutti i contributi; un impegno che caratterizzava già i primi due titoli della collana in cui questo libro è ospitato, e che insieme rimanda a un'idea alla base della narratologia italiana, cioè che i due momenti – quello teorico e quello critico – non sono mai del tutto distinti. Qualcosa del genere suggeriva Cesare Segre nel 1969, quando nella premessa ai *Segni e la critica* parlava, a proposito dei saggi contenuti nel suo volume, di «uno sforzo di controllo delle teorie mediante l'atto critico, e dei procedimenti critici mediante l'esercizio teorico»;⁶ e quasi quarant'anni dopo sempre Segre sottolineava che «la critica semiologica italiana fu aliena dalle grandi costruzioni astratte, e si giovò del continuo confronto con i testi».⁷ È azzardato affermarlo, ma le prossime pagine si inseriscono virtualmente in questo solco, riallacciandosi in modo più o meno diretto a una tradizione che ha origini lontane.

Ovviamente, come tutte le generalizzazioni, anche queste rischiano di ingessare troppo il discorso, di appiattare le differenze e di semplificare una materia ricca e diversificata. Per cui vale forse la pena ripercorrere brevemente i contenuti di questo volume.

⁶ Cesare Segre, *Premessa (1969)*, in Id., *I segni e la critica* [1969], Torino, Einaudi, 2008, p. XXXVIII.

⁷ Id., *Introduzione (2008)*, ivi, p. XIX.

3. Non potevamo non porre in apertura il contributo di Bertinetto, ospite di riguardo del convegno e, come si è detto, punto di riferimento imprescindibile per tutti i relatori. Ecco la domanda cruciale su cui si fondano le sue osservazioni: «accertato che il DIL [Discorso Indiretto Libero] ha accresciuto le capacità espressive degli scrittori, dobbiamo anche concludere che tale accrescimento abbia prodotto un potenziamento delle facoltà espressive della lingua, quanto meno rispetto alla semantica tempo-aspettuale?». No, risponde l'autore, con un'unica eccezione che riguarda il Passato Composto: in dipendenza da un Presente storico, esso si comporta come un Piucheperfecto, cioè come un tempo non anaforico – fenomeno che Bertinetto definisce «retroversione implicita». Nella parte finale del saggio, il linguista si sofferma sull'infinito e sul suo impiego sia nel contesto del DIL che al di fuori, ma soprattutto accenna alla questione dell'origine del DIL. Il disaccordo tra chi colloca la sua nascita nel Settecento (Banfield) e chi nel Trecento (Fludernik) gli sembra dovuto a «un'effettiva difficoltà interpretativa»: «stabilire la misura in cui il *verbum dicendi/sentiendi* presente nel co-testo svolge un'effettiva funzione di reggenza rispetto alle proposizioni che lo seguono nel periodo». Tra le due ipotesi – è detto a chiare lettere – Bertinetto propende per la seconda.

Con il saggio di Giovanni Maffei la discussione sull'imperfetto si sposta dalla grammatica alla stilistica, dalle voci dei linguisti contemporanei a quelle dei critici fine-ottocenteschi. Il suo percorso si snoda attraverso i saggi di Brunetière e Bourget su Daudet, Flaubert e i Goncourt, da cui estrae una «trama psicologica» comune: lo scrittore naturalista dipinge quadri, possiede un temperamento particolarmente permeabile al mondo esterno e noncurante delle ragioni del «cuore», con la sua inettitudine contagia i personaggi e i lettori, loro emuli. Ne deriva un indebolimento dell'energia morale, un'inibizione della volontà fattiva che non giova al revanscismo, all'utopia politica di una grande Francia. Negli elementi di questa «favola antinaturalista», Maffei ravvisa dunque una

climax: l'imperfetto come «pennello», come mezzo stilistico; l'imperfetto come vettore di una poetica, «come coefficiente dei processi di riflettorizzazione»; l'imperfetto come strumento ideologico di «magnificazione della vita piatta e triste, una vita in cui tutto ristagna o al massimo sedimenta lentamente ma nulla veramente *avviene*».

Oggetto d'analisi di Riccardo Castellana è il presente indicativo. Per sgombrare il campo da ogni equivoco, in apertura ricorda la distinzione operata da Bertinetto tra presente "epico" e "drammatico" e chiarisce che si muoverà in una prospettiva narratologica, non linguistica o stilistica. L'uso di questo tempo verbale nella narrazione simultanea, «nella quale l'enunciazione narrativa avviene nel momento esatto in cui l'azione si compie», può determinare, seguendo Genette, due effetti opposti: l'annullamento della storia (nei racconti con monologo interiore) o del racconto (nella narrativa behaviorista e nel *nouveau roman*). Castellana avanza l'ipotesi che siano stati Pirandello e Tozzi i primi a sperimentare in Italia, nel contesto della forma breve, la narrazione simultanea, forse per l'influsso rispettivamente del teatro e del cinema. E dà anche alcuni spunti per future indagini sul tema: bisognerebbe approfondire le connessioni tra modernismo e neorealismo in Italia, condurre uno studio intertestuale e comparatistico in diacronia, per mostrare come si giunge alla "naturalizzazione" della narrazione simultanea negli anni Ottanta.

Sul tempo presente si impernia anche il saggio di Paolo Giovannetti, che unisce due delle sue principali linee di ricerca – poesia e narratologia – allo scopo di «verificare se negli ultimi cinquant'anni della poesia italiana l'uso del presente epico e delle sue molte metamorfosi abbia modificato i presenti poetici, spostandoli in una direzione più accentuatamente narrativa». L'autore presenta i primi risultati di un'indagine in fieri, basata su un ampio corpus (più di venti libri di poesia), da cui emerge che la non-deissi, tipica della situazione narrativa figurale (Stanzel) e della prima persona consonante (Cohn), non è così diffusa come ci si aspetterebbe e che i poeti cronologicamente

vicini a noi – con qualche eccezione – sembrano più prudenti, più tradizionali nella selezione dei tempi verbali. In chiusura, Giovannetti suggerisce quindi che c'è ancora molto lavoro da fare, e che tale lavoro non potrà prescindere dal contesto mediale e sociale in cui sono inserite le raccolte prese in esame.

Torniamo alla narrativa e, nello specifico, entriamo nelle maglie del testo del *Partigiano Johnny* (1968) insieme a Giancarlo Alfano, che si concentra sul particolare impiego del participio presente, modellato sulle forme continue dell'inglese. Questo tempo verbale, che sotto la penna di Fenoglio sconfinava nel campo oggi occupato dal gerundio e devia dall'uso che lo vede perlopiù in funzione nominale e aggettivale, costituisce lo sfondo della narrazione. Alfano riporta esempi di forme in *-ing* intercalate nel dettato fenogliano, di calchi lessicali e sintattici sull'inglese per sottolineare il carattere astratto, dinamico e in costante divenire delle azioni nel loro svolgersi. Il participio presente concorre dunque a creare un rilievo narrativo che ha anche ricadute interpretative, che rispecchia il rapporto ambiente/personaggio: «Se il soggetto, insomma, si colloca nella dimensione del primo piano, è solo perché la natura lo polarizza innanzi a sé, facendone una sorta d'increspatura del suo stesso fluire».

Tra italiano e inglese si muove anche il saggio di Antonio Bibbò, dedicato alla traduzione di D.H. Lawrence del *Reverendo* di Verga (1881). La prima delle *Novelle rustiche* (1883) si configura come un caso esemplare per mostrare l'ampio ventaglio di usi dell'imperfetto verghiano e le strategie adottate da Lawrence per far fronte all'anisomorfismo tra le due lingue. Ampliando il suo sguardo anche ad altre novelle della raccolta, Bibbò nota che il traduttore sfrutta volentieri l'ambivalenza aspettuale del *past simple*, piuttosto che ricorrere a *used to* e *would*, strutture poco frequenti nella prosa letteraria. Ne consegue che nel testo di arrivo si perde la messa in rilievo, l'impiego "cromatico" dei tempi verbali dello scrittore naturalista, perdita compensata sul piano lessicale: «in alcuni casi, la vicinanza alla lettera del testo fa pensare a un traduttore alle prime armi, mentre in altri rivela una

decisa volontà di rendere anche in inglese l'effetto straniante che la lingua di Verga poteva avere per i lettori italiani del tempo».

La forma breve è al centro del saggio di Mara Santi, studiosa della politestualità. La prima parte è dedicata ai chiarimenti di natura teorica sul ruolo della progettualità autoriale, sul problema dei modelli per la letteratura italiana, sul valore della prospettiva letterale. La seconda, invece, è articolata in affondi critici per ciascuno dei racconti che compongono *Il silenzio del lottatore* di Rossella Milone (2015). Santi pone una questione di rilievo ermeneutico e strutturale, nota che il tempo presente funge da «marcatore testuale» e «costante formale». Esso, in effetti, coincide con il «momento epifanico» vissuto dalle protagoniste, ricopre una «funzione conoscitiva e autoriflessiva», poiché «veicola la maturazione nel soggetto narrante autodiegetico di un diverso rapporto con la propria storia», e costituisce in ultima analisi un fattore di coesione del politesto. Il presente è il tempo del silenzio del titolo: silenzio che è frutto di una scelta, risposta consapevole alle chiacchiere e al frastuono circostante.

Il presente è anche il tempo organico alla narrazione negli spazi postmediali, alle pratiche di scritture in rete, di cui si occupa da alcuni anni Isotta Piazza. Accomunate da una struttura episodica e da una «voce narrante che presume essere collocata in un tempo contiguo, se non coincidente, con il tempo autoriale della produzione», le opere del suo corpus si caratterizzano infatti per granularità e sincronia anche quando approdano alla pubblicazione cartacea. Significative appaiono le conseguenze narratologiche di tale segmentazione intrinseca: «Il confronto tra le due versioni testuali ha dimostrato come tutte le operazioni di passaggio dal web al volume contribuiscano a rafforzare l'istanza narrativa». Se infatti la scrittura occasionale di post per un blog assomiglia a una performance che richiede una fruizione immediata, cosa ne è del tempo della storia, tradizionalmente concepito come una serie di eventi consequenziali sul piano logico e cronologico?

Simultaneità è parola chiave anche dell'ultimo saggio del libro, che reca la firma di Giuliano Cenati: nel fumetto, si sa, le due dimensioni del guardare e del leggere sono inscindibili. L'attenzione dell'autore si focalizza però su alcune tavole (di mani diverse) in cui rileva una «deissi allusiva alle forme verbali»; tavole ellittiche del verbo, in cui «sono gli elementi di similarità o dissimilarità tra le immagini a suggerire lo sviluppo dinamico dell'azione», tavole contraddistinte «dall'ambiguità o meglio pluralità del riferimento verbale», oppure tavole sincroniche sia sul piano verbale che quello visivo. L'ultima parte del saggio è dedicata a Zerocalcare, da cui Cenati preleva esempi per mostrare gli intrecci possibili tra narrazione e commento, tra parola e disegno (schematizzati in una tabella a doppia entrata).

Per quanto provvisoria e sommaria, ci sembra di poter trarre una conclusione: è il presente indicativo, con tutta la gamma delle sue sfumature, il *tempus* più promettente; *tempus* che, da un lato, è stato trascurato dalla critica e dalla teoria letteraria e, dall'altro, ha guadagnato una certa preminenza nei prontuari di scrittura creativa come alternativa equipollente ai passati piuttosto che come deviazione dalla norma.

I tempi verbali nel discorso indiretto libero italiano.
Fondamenta tempo-aspettuali di uno stilema letterario
Pier Marco Bertinetto

We think so then, and we thought so still
Edward Lear, *The Pelican Chorus*

Delimitazioni di campo

Devo premettere che la mia trattazione verterà unicamente sulle fondamenta tempo-aspettuali di una costruzione (il discorso indiretto libero; d'ora in poi DIL) che si avvale di molti altri elementi strutturali, le cui rifiniture sono affidate alla sapiente opera degli architetti della scrittura, e il cui studio coinvolge specialisti di varia estrazione (con competenze, peraltro, non mutuamente incompatibili): studiosi di letteratura, linguistica, filosofia del linguaggio. Lungi da me il proposito di analizzare le variegate declinazioni stilistiche di questo stilema di natura squisitamente letteraria, o di scandagliare le sottili, e talora abilmente dissimulate, rifrazioni psicologiche dell'io narrante attraverso le voci dei personaggi evocati nel racconto.

L'ottica ristretta qui adottata, focalizzata sull'analisi dei tempi verbali, esclude dal campo di osservazione anche altre essenziali colonne portanti dell'edificio linguistico, diligentemente ispezionate negli studi sul DIL: l'assenza di dipendenza

sintattica da parte di un *verbum dicendi/cogitandi* (spesso neppure evocato nel co-testo con altra frase o inciso); il riallineamento dei riferimenti pronominali (tipico anche del Discorso Indiretto = DI); e, infine, l'uso di moduli illocutivi non dichiarativi e di una sintassi "disturbata", nonché il frequente riorientamento dei riferimenti deittici sul *nunc* dell'enunciatore riportato anziché sul *NUNC* dell'enunciatore riportante (tutti tratti tipici del parlato e dunque facilmente reperibili nel Discorso Diretto [= DD]).¹

Un primo esempio di DIL, in cui si alternano diversi moduli illocutivi, è offerto dal seguente brano, che si segnala anche per lo statuto particolare dell'enunciatore riportato; che, secondo il canone della narrativa verista, consiste in una *vox populi* anziché in un personaggio definito. Si noti l'uso delle marche ^{DIL} e _{DIL} per indicare, rispettivamente, l'inizio e la fine di un DIL:

(1) De Roberto, *I Viceré* (parte prima, cap. VIII)

Gl'increduli, i curiosi, fecero capo alla polizia, ma lì furono mandati a spasso. E quel giorno stesso tutti videro il contino Raimondo al Casino dei Nobili dove giocò e chiacchierò del più e del meno, come di consueto. ^{DIL} Possibile che sfidasse fino a questo punto l'opinione pubblica? O non era piuttosto da dubitare della storia che si narrava?... Già correvano le versioni favorevoli a donna Isabella. Era levata, a mezzanotte? Non aveva sonno! La finestra aperta? Per il gran caldo. Il cappello per terra? Un vecchio cappello del cocchiere, il quale s'era divertito, nel pomeriggio, a buttarlo per aria!... Se tutte queste cose non s'erano messe in chiaro sul momento, bisognava incolpare quella furia di donna Mara. Non poteva soffrire la nuora, tutti sapevano come l'aveva maltrattata! Chi

¹ La distinzione tra minuscolo e maiuscoletto, per designare, rispettivamente, i centri deittici dell'enunciatore riportato *vs* riportante, si ispira alle convenzioni proposte da Philippe Schlenker, *Context of Thought and Context of Utterance. A Note on Free Indirect Discourse and the Historical Present*, "Mind and Language", XIX, 3 (2004), pp. 279-304.

parlava del conte? Che c'entrava il conte? Chi l'aveva visto? Era a casa sua, si era raccolto subito dopo la processione del Santo Chiodo: il principe, la principessa, tutta la famiglia, tutti i servi potevano attestarlo! Forse perché aveva fatto qualche visita, tempo addietro, alla Fersa? Ma s'era allontanato subito, visto che prendevano in mala parte un'amicizia innocente! Aveva dunque ragione di non voler stare in quel paese, di ribellarsi contro la malignità dei propri concittadini!...^{DIL} E a poco a poco quelle voci acquistavano credito.

Sulle proprietà, non solo linguistiche, del DIL e sul suo inquadramento teorico, rimando ad altre autorevoli trattazioni, limitandomi a ricordarne alcune nella nota 2 per uno sguardo allargato, e nella nota 3 per lavori dedicati alla nostra letteratura.^{2,3} A partire da questi studi, il lettore interessato potrà risalire a ulteriori e importanti lavori.

² Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* [1963], trad. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 1968; Charles Bally, *Le style indirect libre en français moderne (I e II)*, "Germanisch-Romanische Monatsschrift", VI (1912), pp. 549-556, 597-606; Ann Banfield, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston-London-Melbourne-Henley, Routledge & Kegan Paul, 1982; Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978; Regine Eckardt, *The Semantics of Free Indirect Discourse. How Texts Allow to Mind-read and Eavesdrop*, Leiden, Brill, 2015; Bernhard Fehr, *Substitutionary Narration and Description. A Chapter in Stylistics*, "English Studies", XX (1938), pp. 97-107; Gerold Hilty, *Imaginatio reflexa. À propos du style réflecteur dans La Modification de Michel Butor*, "Vox Romanica", XXXII (1973), pp. 40-59; Norman Page, *Speech in the English Novel*, London, Longman, 1973; Frans Plank, *Über den Personenwechsel und den anderen deiktischen Kategorien in der Wiedergegebenen Rede*, "Zeitschrift für Germanische Linguistik", XIV, 3 (1986), pp. 284-308; Ph. Schlenker, *Context of Thought and Context of Utterance*, cit.

³ Carla Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994; Emilia Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, Franco Angeli, 2004; Eleonora Cane, *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva, 1969; Riccardo Cimaglia, *Il discorso indiretto libero nella prosa italiana da Manzoni a Pirandello*, Tesi di dottorato,

In questo studio, mi propongo di verificare in che misura la struttura tempo-aspettuale dell'italiano può aver condizionato la costruzione del DIL nei nostri testi letterari, e altresì di verificare se il consolidarsi di questo modulo espressivo ha aperto nuove possibilità di senso nell'impianto strutturale di partenza. In altre parole: accertato che il DIL ha accresciuto le capacità espressive degli scrittori, dobbiamo anche concludere che tale accrescimento abbia prodotto un potenziamento delle facoltà espressive della lingua, quanto meno rispetto alla semantica tempo-aspettuale?

Il piano di lavoro si può così riassumere. Nel paragrafo 2, si definirà l'impianto temporale di base di ogni DIL, e il conseguente uso di Imperfetto, Piucheperfetto e Futuro-nel-Passato in quanto tempi tipicamente adibiti, in italiano, a esprimere simultaneità, retrospettività e prospettività nel passato. Verrà argomentata una tesi "minimalista", in base alla quale il DIL non sollecita, di solito, l'emergere di valenze specifiche nei tempi e modi verbali impiegati, limitandosi a mettere a frutto, pur con le eccezioni di seguito menzionate, le più ovvie proprietà temporali, aspettuale e modali. Il paragrafo 3 illustrerà tuttavia un fatto che è passato, finora, inosservato: la retroversione temporale "implicita" che subiscono, nel DIL, i tempi normalmente impiegati in senso "deittico" (Presente, Passato Composto, Futuro Semplice). Il paragrafo 4 motiverà le restrizioni cui vanno incontro, in DIL, uno specifico tempo verbale (il Passato Semplice),

Università di Roma Tre, 2008; Giulio Herczeg, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni, 1963; Bice Mortara Garavelli, *La parola d'altri. Prospettive di analisi del discorso*, Palermo, Sellerio, 1985; Ead., *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1995, vol. III, *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, pp. 426-468; Ead., *Il discorso indiretto nell'italiano parlato*, in *La subordination dans les langues romanes*, éd. H.L. Andersen, G. Skytte, Copenhagen, Munksgaard International Publishers, 1995, pp. 69-88; Nicola Vita, *Genesi del discorso rivissuto e suo uso nella narrativa italiana*, "Cultura neolatina. Bollettino dell'Istituto di filologia romanza", XV (1955), pp. 5-34.

uno specifico modo (l'Imperativo), e una specifica modalità illocutiva (il vocativo). Per concludere, il paragrafo 5, dopo aver illustrato un tratto arcaico – ossia, l'uso dell'Infinito “narrativo” – accennerà brevemente al dibattuto tema dell'origine del DIL, illustrandone alcuni possibili prodromi in testi dei primi secoli.

2. *Sulle valenze temporali, aspettuative e modali dei tempi verbali nel DIL*

Il DIL è per sua natura orientato al passato, a differenza del DI che, come si mostrerà nel paragrafo 3, non patisce questa limitazione. In italiano, lingua con *consecutio temporum*, ciò comporta, in confronto col DD, la retroversione dei tempi verbali, qui di seguito mostrata nel suo impianto fondamentale e successivamente illustrata con gli esempi in (2):⁴

Presente	→ Imperfetto
Passato Semplice / Composto	→ Piucheperfetto
Futuro semplice	→ Futuro-nel-passato

- (2) DD: Teo disse: «Sono stanco; ho lavorato molto e lavorerò ancora fino a tarda notte».
 DI: Teo disse che era stanco; aveva lavorato molto e avrebbe lavorato ancora fino a tarda notte.

⁴ Beninteso, gli inserti di DIL si inseriscono nel fluire diegetico, e dunque sono a loro volta susseguenti, concomitanti o precedenti rispetto ad altri eventi della trama. Su questo tema si diffonde Jakob Egetenmeyer, *Temporal Relations of Free Indirect Discourse Events*, “Linguistics”, LIX, 4 (2021), pp. 1057-1102. La dinamica temporale si colloca, com'è evidente, nella prospettiva dell'enunciatore riportante ed è quindi cosa diversa rispetto alla prospettiva dell'enunciatore riportato, ossia del personaggio di cui si riferisce la parola o il pensiero. Per fare un esempio: un atto di parola o di pensiero riferito come DIL può essere innescato da qualche evento dell'intreccio narrativo, e quindi essere susseguente a esso; e tuttavia, tale DIL può contenere accenni a vicende che vengono viste, secondo l'ottica dell'enunciatore riportato, come passate, presenti o future (ossia: come retrospettive, simultanee, o prospettive in rapporto al suo centro deittico, il suo *nunc*).

DIL: De Roberto, *I Viceré* (parte prima, cap. II)

In un gruppo di pezzi grossi dove c'erano, fra gli altri, il presidente della Gran Corte, il generale e alcuni senatori municipali, don Blasco continuava a fiottare contro i rivoluzionari e i quarantottisti che minacciavano d'alzar la coda. ^{DIL} Non era bastata loro la famosa lezione spiegata da Satriano? Volevano il resto? Sarebbero stati immediatamente serviti! _{DIL}

Oltre a localizzare sull'asse temporale gli eventi, i tempi retrovertiti veicolano valori aspettuali. L'Imperfetto indica eventi in svolgimento (o situazioni che sussistono) al *nunc*, ma traguardati attraverso il *NUNC* dell'enunciatore riportante. Becker⁵ ritiene che l'Imperfetto sia usato nel DIL per via (come lui si esprime) dell'estensione temporale indeterminata che gli eventi possiedono in tale tipo di discorso. Questa è, in effetti, la precipua proprietà non solo dell'aspetto progressivo, ma anche di ciò che fin da un mio studio del 1986 ho definito «aspetto continuo»:⁶ una valenza aspettuale che trova frequente applicazione soprattutto negli Imperfetti usati nei testi narrativi. L'osservazione di Becker è dunque sostanzialmente corretta quanto al prevalente valore aspettuale (continuo o progressivo) espresso dagli Imperfetti di DIL, salvo che ciò non si applica a tutte le manifestazioni di tale tempo verbale, come si mostrerà nel prosieguo.

Sempre in merito all'Imperfetto nel DIL, Giorgi⁷ ha insistito sulle valenze modali che tale tempo può esprimere in alcuni suoi usi (ludico, onirico, ipotetico). Tuttavia, per quanto non impossibili, nel DIL tali valenze vengono raramente attivate, e appare quindi implausibile che esse possano assumere il ruolo di colonna portante.

⁵ Martin Becker, *Free Indirect Discourse, Quotative Readings and the Romance Imperfect*, "Italian Journal of Linguistics", XXXIII, 2 (2021), pp. 23-58.

⁶ Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1986.

⁷ Alessandra Giorgi, *Free Indirect Discourse and the Syntax of the Left Periphery*, in *Sentence and Discourse*, ed. by J. Guéron, Oxford, Oxford UP, 2015, pp. 232-255.

Ma non vorrei essere frainteso. Gli studiosi che ho citato hanno indubbiamente sottolineato elementi di senso che appartengono alla caratterizzazione semantica dell'Imperfetto. Sarebbe quindi improprio attribuire loro l'idea che tale tempo verbale abbia sviluppato proprietà specifiche in relazione al suo impiego nel DIL; ed è molto opportuno che così sia, perché altrimenti ci si troverebbe impaniati nel dilemma dell'uovo e della gallina. Ossia: è stato il DIL a innescare tali supposte peculiarità semantiche, o è stato il loro insorgere a favorire la creazione di questo stilema narrativo? La questione è ovviamente priva di senso. E tuttavia, il solo fatto di aver puntato i riflettori sull'Imperfetto, attribuendogli un ruolo di primo piano nell'orchestrazione del DIL, costituisce un fattore di inciampo. Se infatti si allarga il cono di luce, ci si rende conto che l'Imperfetto, pur così frequentemente impiegato, è in buona compagnia. Ciò ben risulta dalla Tabella 1, che mostra la distribuzione dei tempi verbali osservabile nel mio piccolo corpus di riferimento.⁸ L'Imperfetto è effettivamente il tempo maggiormente impiegato, ma il Futuro-nel-Passato (nelle sue due manifestazioni) e il Piucheperfecto seguono a breve distanza.

Non c'è da stupirsi. Questi tre tempi esprimono in italiano le tre valenze di temporalità "relativa" nel passato, rispettivamente: simultanea, prospettiva, retrospettiva. Per quanto riguarda in particolare la simultaneità nel passato, non esiste altro modo di renderla se non con l'Imperfetto. Ma è opportuno sottolineare che le retroversioni ottenute mediante il Piucheperfecto e il Futuro-nel-passato non presuppongono indeterminatezza temporale. Se ciò vale per l'Imperfetto, come sottolineato da Becker, ciò dipende esclusivamente dal valore inerentemente imperfettivo di una situazione di simultaneità retrovertita. Pertanto, l'Imperfetto fa, nel DIL,

⁸ Se ne veda il dettaglio in P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento/Novocento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

esattamente ciò che la sua indole aspettuale gli consente di fare, e altrettanto fanno gli altri due tempi menzionati.

TEMPO e MODO VERBALE in DIL	N	
Imperfetto Indicativo	152	
Piucheperfetto Indicativo	73	
Futuro-nel-Passato espresso dal Condizionale Composto	76	101
Futuro-nel-Passato espresso dal Condizionale Semplice	25	
Imperfetto Congiuntivo	59	
Piucheperfetto Congiuntivo	25	
Imperfetto Congiuntivo ipotetico	12	23
Piucheperfetto Congiuntivo ipotetico	11	
Condizionale (Semplice e Composto)	19	34
Condizionale ipotetico	15	
Presente Indicativo	4	
Futuro Semplice	3	
Passato Composto Indicativo	2	
Infinito 'narrativo'	28	
Gerundio	1	
frase nominale	43	

Tabella 1. Distribuzione dei tempi verbali italiani in brani di DIL secondo il corpus di riferimento adottato.

Mi limiterò a riportare qui di seguito un ulteriore esempio imperniato su questi tre tempi:⁹

⁹ Si noti che in questo brano il Futuro-nel-Passato è espresso mediante il Condizionale Semplice, secondo la scelta che è rimasta prevalente fino all'Ottocento.

(3) Manzoni, *I promessi sposi* (cap. XXXIII)

Eppure quello era l'unico filo che avesse, per andar in cerca di Lucia. In quanto alla giustizia, poté confermarsi sempre più ch'era un pericolo abbastanza lontano, per non darsene gran pensiero: ^{DIL} il signor podestà era morto di peste: chi sa quando se ne manderebbe un altro; anche la sbirraglia se n'era andata la più parte; quelli che rimanevano, avevan tutt'altro da pensare che alle cose vecchie. ^{DIL} Raccontò anche lui all'amico le sue vicende, e n'ebbe in contraccambio cento storie, del passaggio dell'esercito, della peste, d'untori, di prodigi.

Se dunque conviene accantonare l'ipotesi forte, ossia che i tempi verbali abbiano sviluppato nel DIL delle specifiche proprietà, occorre tuttavia chiedersi (come ipotesi attenuata) se questo tipo di discorso riportato metta per caso in risalto proprietà tempo-aspettuali che i tempi verbali meno facilmente esprimono in altri tipi di discorso. Ma anche in questo caso, la risposta è sostanzialmente negativa, fatta salva l'eccezione che verrà illustrata nel paragrafo 3: il DIL sfrutta le potenzialità inerenti al sistema verbale dell'italiano, e v'è motivo di credere che lo stesso valga per qualsiasi altra lingua in cui esso si palesi. La tabella precedente mostra, del resto, una non trascurabile presenza di altri modi, oltre all'Indicativo (segnatamente, Condizionale e Congiuntivo), il che dimostra come non soltanto le valenze strettamente temporali e aspettuali, bensì anche quelle modali vi trovino piena espressione. Mi asterrò dal portarne illustrazione qui, per mancanza di spazio; basti osservare che su di esse non v'è nulla di specifico da segnalare. Il Condizionale e il Congiuntivo manifestano le proprie consuete accezioni (potenziale, esortativa, concessiva...), tra le quali non potrebbe mancare la valenza ipotetica, che vede sinergicamente impegnati questi due modi (si veda ancora la Tabella 1). Vale semmai la pena di notare che anche l'Imperfetto compare talvolta con valore ipotetico – com'è tipico dello stile colloquiale che il DIL si presta bene a emulare – il che aggiunge un ulteriore tassello alla confutazione dell'ipotesi

di Becker, per quanto riguarda le ragioni che reggono l'uso dell'Imperfetto di DIL.

3. *Sulla retroversione "implicita", in DIL, dei tempi normalmente "deittici"*

Da quanto riportato nel paragrafo precedente, si potrebbe concludere che il DIL non produca alcuna conseguenza sui tempi verbali. Ma questo non è del tutto vero; ed è curioso che, negli studi sui tempi impiegati nel DIL italiano, siano sfuggiti all'attenzione quelli su cui l'inaggrabile retroversione temporale ha effettivamente prodotto sorprendenti esiti. Ciò si osserva nell'impiego di Presente, Passato Composto e Futuro Semplice: un fatto decisamente raro, e proprio per questo finora non descritto (per quanto mi risulta), ma dai risvolti molto interessanti. Dedicherò quindi un maggior spazio a questi casi.

È qui opportuno ribadire i presupposti di base. Il DIL è orientato al passato, in quanto parte di una narrazione. Gli avverbi spazio-temporali sono deitticamente ancorati sul *nunc* dell'enunciatore riportato, mentre i tempi verbali retrovertiti assumono il *nunc* come perno anaforico rispetto al *NUNC* dell'enunciatore riportante. In altre parole, l'orientamento temporale è "relativo", ossia appunto anaforico, come riassunto nella seguente formulazione (dove il segno < indica la relazione di precedenza temporale):

- (4) L'enunciatore riportante (ancorato su un convenzionale *NUNC*) riferisce voce/pensiero di *X* (enunciatore riportato, ancorato sul suo *nunc*)
[dove *nunc* < *NUNC*].

A differenza del DIL, il DI non è invece necessariamente orientato al passato, potendosi anche ancorare direttamente sul *NUNC* dell'enunciatore riportante. Gli avverbi spazio-temporali e i tempi verbali possono quindi appoggiarsi sul *NUNC* sia anaforicamente (come nel DIL), sia deitticamente, e ciò

indipendentemente dal tempo verbale reggente. Si veda l'esempio (5a), dove i tempi della clausola dipendente hanno orientamento deittico (passato, presente, futuro) con qualunque tempo della proposizione principale. Si noti, infatti, che il Passato Composto «hai lavorato» mantiene tale interpretazione anche quando viene localizzato, come in (5b), mediante l'avverbio «ieri», che resta ancorato al *NUNC*.

- (5) a. Vincenzo dice/ ha detto che oggi hai lavorato / lavori / lavorerai senza sosta.
 b. Vincenzo ha detto che ieri hai lavorato senza sosta.

Anche il DIL può coinvolgere, benché di rado, tempi normalmente non-anaforici, o comunque passibili di interpretazione non-anaforica, come appunto il Passato Composto. Quest'ultimo è un tempo dalla natura complessa.¹⁰ Oltre a conservare, almeno in parte, la propria indole originaria di tempo deputato a esprimere compiutezza (in inglese: *perfect*), esso ha assunto soprattutto il carattere di un mero passato perfetto; ossia, di un tempo che (in misura variabile, a seconda della varietà di italiano) compete col Passato Semplice, assumendo un carattere eminentemente deittico. Nel qual caso, esso designa un evento deitticamente anteriore al *NUNC*, senza la mediazione di un "momento di riferimento" che dovrebbe, per l'appunto, fornire un indiretto aggancio al *NUNC* medesimo (si pensi al Present Perfect inglese).¹¹

Ma si veda ora il comportamento del Passato Composto in DIL. Ciò si osserva solo, ed è un dettaglio importante, sotto la legittimazione di un Presente "storico" nel "primo piano" narrativo.

¹⁰ Cfr. P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, cit.

¹¹ Quando non si abbia a che fare con un discorso riportato di qualsiasi tipo (DD, DI, DIL...), il *NUNC*, in quanto mancante del suo corrispettivo (il *nunc*), va ovviamente inteso come Momento dell'Enunciazione, nel senso dello Speech Time di Reichenbach. Do qui per scontato il carattere convenzionale che questa nozione, e di conseguenza il *NUNC*, viene ad assumere nei testi narrativi.

(6) Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria* (cap. VII)

I disegni sono arditi e fantasiosi, rigorosi nelle forme, rispettosi della tradizione ma come abitati da un pensiero notturno, malizioso e sfolgorante. Marianna aveva ammirato le teste delle chimere che non avevano forma di leone, come vuole il mito, ma portavano sul collo una testa donna. Osservandole una seconda volta si era accorta che assomigliavano stranamente a lei e questo l'aveva un poco stupita; ^{DIL} come ha fatto a ritrarla in quelle strane bestie mitiche avendola vista una volta sola e nel giorno del suo matrimonio, cioè quando lei contava appena tredici anni? ^{DIL}
 Sotto quelle teste bionde dai larghi occhi azzurri si allunga un corpo di leone coperto di riccioli bizzarri [...].

Come si può vedere in (6), un Passato Composto all'interno di un DIL conserva appieno il proprio valore originario di "perfetto", secondo il modulo tipico della temporalità relativa. Tuttavia, anziché ancorarsi anaforicamente al *NUNC*, come un autentico Perfetto Presente, esso si ancora al *nunc*, come farebbe un Piucheperfecto. Si tratta dunque di "retroversione implicita", in quanto imperniata sulla valenza temporale passata del Presente "storico" su cui si articola il piano narrativo che fa da contorno al DIL in siffatti contesti. Nel DI, invece, il Passato Composto si ancora sul *NUNC* indipendentemente dal tempo reggente, come si è constatato negli esempi in (5).

Qualcosa di ancora più significativo accade col Presente di DIL, illustrato in (7), che parimenti presuppone un Presente "storico" nel "primo piano" narrativo. Lo stesso dicasi del Futuro Semplice (8-9). In entrambi i casi, l'indole prettamente deittica di questi tempi viene implicitamente riconvertita in quella di tempi anaforici; capaci di esprimere, rispettivamente, simultaneità e prospettività nel passato. Essi diventano, di conseguenza, gli equivalenti a livello funzionale di un Imperfetto e di un Futuro-nel-Passato. Si noti infatti, circa gli esempi in (8), che mentre nel DI il Futuro designa un evento autenticamente (ossia, deitticamente) futurale, nel DIL la prospettività di

questo tempo resta temporalmente indeterminata – come nel caso di un Futuro-nel-Passato – poiché il momento designato per l'evento indicato («tornerà») può anche essere inteso come anteriore rispetto al *NUNC*.

(7) Pietro si sente depresso. ^{DIL} Nessuno lo ama. _{DIL} ¹²

(8) DI: Le ho chiesto dove andava e mi ha detto che non lo sapeva. Mi telefonerà.

DIL: L'anno scorso, al momento di partire, quel losco tipo ci lancia una nuova minaccia: ^{DIL} tornerà ancora più deciso di prima. _{DIL}

(9) DIL: Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (cap. IV)

Voltando la testa fa in tempo a scorgere un pezzo della gonnella di Agata che scompare dietro la “casena” fra gli spunzoni delle agavi.

^{DIL} Ora come farà a continuare il quadro? dovrà pescare nella memoria, tanto sa già che non torneranno mai a raggrupparsi davanti a lei come hanno fatto oggi dopo tanto insistere e aspettare. _{DIL}

In conclusione, l'impiego di Passato Composto, Presente e Futuro Semplice nel DIL italiano, per quanto raro, si segnala per la “conversione” anaforica che questi tempi, esclusivamente deittici (gli ultimi due) o frequentemente tali (il primo), subiscono in tali contesti.

4. Restrizioni su tempi e modi verbali nel DIL

Per completare il quadro, vanno sottolineate alcune significative esclusioni: talune legate alla specifica conformazione del

¹² Esempio adattato da Hans Kronning, *La médiation des temps verbaux dans le discours indirect et indirect libre*, in *Au commencement était le verbe. Syntaxe, sémantique et cognition*, eds. F. Neveu, P. Blumenthal, N. Le Querler, Bern et al., Peter Lang, 2011, pp. 273-298.

sistema tempo-aspettuale italiano, altre dovute a restrizioni di carattere generale, e dunque inerenti alle proprietà del DIL in quanto tale.

Quanto alle restrizioni del primo tipo, Becker (nel lavoro citato) segnala molto opportunamente l'esclusione del Passato Semplice dal DIL italiano. A suo dire, ciò getterebbe un'ombra sul fatto che i tempi verbali siano ancorati al *NUNC*. Personalmente, ritengo che la restrizione sia invece motivata dalla natura rigorosamente deittica del Passato Semplice, che lo rende di per sé inadatto a inserirsi in un rapporto di temporalità "relativa", con doppio ancoraggio sul *NUNC* e sul *nunc* (come rappresentato in (6) dal Passato Composto); dove il primo aggancio giustifica l'orientamento al passato, e il secondo legittima il riferimento anaforico (ossia, relativo). In effetti, il Passato Semplice italiano è un tempo dai connotati assolutamente univoci (cosa tutt'altro che frequente!), così riassumibili: temporalità deittica, aspetto perfettivo, modalità "realis".¹³

Quanto invece alle restrizioni di carattere generale, si deve citare l'incompatibilità con il modo Imperativo e con i vocativi. In luogo degli elaborati ragionamenti svolti da Eckardt,¹⁴ mi pare che si possano menzionare, a fondamento di queste ultime restrizioni, alcune semplici ragioni. Tanto l'Imperativo quanto i vocativi sono, per loro natura, alieni alla retroversione temporale, poiché presuppongono un interlocutore diretto (anche solo immaginato, poiché ci si può rivolgere a un individuo solo mentalmente presente). Ma, come si è visto, la sinergica interazione dei due centri deittici (*NUNC* e *nunc*), da cui nasce la prospettiva temporale retrovertita, è un tratto imprescindibile del DIL. In sostanza, l'esclusione appare motivata

¹³ Si veda in proposito P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, cit. Fanno ovviamente eccezione i casi in cui il Passato Semplice si comporta, funzionalmente, come un Piucherfetto; una possibilità decisamente marginale oggi, ma non infrequente nei primi secoli. Se ne veda un'attestazione, per giunta in DIL, nel brano (20).

¹⁴ R. Eckardt, *The Semantics of Free Indirect Discourse*, cit.

dalla natura “bifida” del DIL, che presuppone la mediazione dell’enunciatore riportante. Di conseguenza, un esempio come il seguente può soltanto essere interpretato come Discorso Diretto Libero, anziché DIL:

(10) Gianni era disperato. Teresa, non lasciarmi!

Basterebbe infatti aggiungere un *verbum dicendi* e le virgolette, per trasformare l’ultima proposizione di (10) in un canonico DD.

5. *Dell’Infinito, con osservazioni sull’origine del DIL*

Un altro tempo (e modo) che merita di essere messo in risalto – benché il suo ruolo nel DIL italiano non sia passato inosservato – è l’Infinito, o meglio ciò che potremmo chiamare “Infinito narrativo”. Il suo impiego, meno raro di quanto ci si potrebbe aspettare (si veda la Tabella 1), riprende evidenti moduli classici, il che porta a concludere che l’imitazione della lingua parlata non è un tratto irrinunciabile del DIL, come viene invece spesso asserito. Il brano manzoniano in (11) rende palese questo legame con la tradizione dell’Infinito retto latino, attraverso l’accostamento, nello stesso enunciato, di un Infinito italiano e di uno latino. Il brano in (12) mostra, inoltre, che questo modulo espressivo è restato a disposizione di scrittori anche a noi più vicini, purché sensibili al fascino dello stile arcaizzante.

(11) Manzoni, *I promessi sposi* (cap. XXXI)

V’andarono [i delegati], e riportarono: ^{DIL} aver lui di tali nuove provato molto dispiacere, mostratone un gran sentimento; ma i pensieri della guerra esser più pressanti: *sed belli graviores esse curas*. ^{DIL} Così il Ripamonti, il quale aveva spogliati i registri della Sanità [...].

(12) Gadda, *La Madonna dei filosofi* (Cinema)

Con il devoto rispetto che può germogliare da un animo

profondamente cavalleresco, mi permisi di instare una quinta volta presso di lei, affinché si benignasse di accogliere queste due tesi, per suo graziosissimo placet, riconoscendone la validità. ^{DIL} Riscuoter esse il plauso plebiscitario delle moltitudini, il favore de' più meticolosi accademici in tutti i paesi adorni di sistema metrico decimale ed in altri ancora. ^{DIL} La contessina capì che onorandomi d'un suo rapido assentimento, c'era modo ch'io prendessi commiato.

Beninteso, l'Infinito “narrativo” degli esempi precedenti va tenuto distinto dall'Infinito che si può facilmente incontrare in DI, laddove esso esprime co-referenza fra il soggetto della dipendente e quello della principale, come nel seguente enunciato:

- (13) Leo affermò / afferma / affermerà di avere / aver avuto molta sfortuna.

Merita invece sottolineare che, nei primi secoli della nostra letteratura, l'Infinito poteva non di rado trovarsi in contesti narrativi al di fuori del DIL, che del resto era ancora in fase di consolidamento. Per distinguerlo dal suo uso in DIL, lo chiamerò Infinito “libero”. Se ne vedano qui di seguito alcune illustrazioni, tra le quali merita segnalare l'esempio (14), che presenta un Infinito con soggetto espresso; un modulo caduto in disuso in italiano, ma tuttora ben vivo in spagnolo.

- (14) “Novella del grasso legnaiolo” (XV sec.)
 [...] e massime gli dava noia il travargliarsene Filippo, che non gli pareva da potersene riparare.
- (15) Ascanio de' Mori (XVI sec.)
 Il qual [il desiderio di un certo personaggio] era in somma, che passasse seco nella casa della vecchia, e da quella attendere; e quando avesse veduta Lida [...].
- (16) Celio Malespini (XVI sec.)
 [...] e subito che l'ebbe aperta, non vi trovando dentro

alcuno, né esserle stato mosso nulla, tutto pieno di rabbia e di veleno, proruppe in queste parole [...].

Per tornare al DIL, desidero concludere con qualche accenno alla fase aurorale della creazione di questo stilema in italiano. Per altre tradizioni letterarie, sono stati indicati inizi abbastanza precoci, anche se le opinioni divergono. Banfield asserisce che il DIL è sorto nel XVIII secolo, mentre Fludernik¹⁵ lo individua nella letteratura inglese fin da Chaucer, dunque fin dalla seconda metà XIV secolo. La possibile ragione di queste divergenze discende da un'effettiva difficoltà interpretativa, data la natura ambigua che si può riscontrare in talune prime attestazioni. Non è infatti semplice stabilire la misura in cui il *verbum dicendi/sentiendi* presente nel co-testo svolge un'effettiva funzione di reggenza rispetto alle proposizioni che lo seguono nel periodo. Si veda, a illustrazione, il brano (17), dove non è impossibile ricostruire una diretta dipendenza sintattica, idealmente accostando componenti testuali non adiacenti: «furono invitati [...] se volevano andare» (che potrebbe facilmente intendersi come: “gli chiesero se volevano andare”). Si resta, dunque, in una zona grigia, tra DI e DIL. Analogamente, tutte le proposizioni inizianti con «che» nel brano (18) si possono intendere come rette dal verbo introduttore «gli fe' dire», e dunque come altrettanti casi di DI; senonché, man mano che ci si allontana dal verbo reggente, il legame si indebolisce. Si possono dunque cogliere, in contesti di questo tipo, i prodromi di uno stilema che, col passare del tempo, ha poi acquisito piena maturazione, parallelamente al crescere di quella disinvoltura sintattica di cui si sono via via impadroniti gli scrittori, fino all'autentica esplosione di questo stilema a partire dalla letteratura dell'Ottocento. Uno stilema che, peraltro, sembra già pienamente sviluppato nel brano (19).

¹⁵ Monika Fludernik, *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*, London-New York, Routledge, 1993, p. 94.

(17) *Motti e facezie del Piovano Arlotto* (XV sec.)

Stettesi circa a uno mese e poi, venendo il tempo dello uccellare, li dua suoi compagni furono invitati qui da certi gentili uomini giovani ^{DIL??} se volevano andare a starsi per uno mese con loro di fuori _{DIL??} [...].

(18) *Giraldi Cinthio, Oronte e Orbecche* (XVI sec.)

[...] e gli fe' dire, che egli lo pregava, che non volesse favorire cotanto oltraggio; ^{DIL??} che quantunque i re fossero nimici, non era però convenevole che nelle cose appartenenti all'onore, ed al pregiudicio della corona e del sangue reale, e specialmente ove loro non ne avvenisse alcuno utile, favorissero i traditori; perché, ove ciò si facesse, non sarebbero più stimati i re, che qualunque più vil persona, e ciò sarebbe dare ampia materia agli insidiatori, sotto spezie di fede, di offender or l'uno, or l'altro a voglia loro; onde sarebbono i re nelle rocche loro meno sicuri tra' servidori, che tra i malandrini e viandanti ne' boschi; e che perciò, perduadendosi egli che in lui più dovesse potere il giusto, che qualunque rispetto, gli addimandava Oronte e la figliuola, acciò che della follia e malvagità di questa e del tradimento di quello, ne pigliasse quella vendetta che meritava il loro delitto. _{DIL??} E gli fece alfin dire [...].

(19) *Firenzuola, La storia pratese* (XVI sec.)

Onde ella [...] tutta sdegnata disse che non aveva scambiato l'anello per fare loro ingiuria e manco per torselo per sé, come e' pareva che e' credessero, ma per ridersene insieme con loro un dì o due e renderlo; ^{DIL} ma poi che eglino gli tenevano tanta collera e bravavano e avevano il peggio, la gli voleva trattare come e' meritavano; però non pensassero di riaverlo se prima non gli pagavano duoi capretti _{DIL} [...].

Del resto, sia pure con qualche riserva, Mortara Garavelli riporta un brano di Villani, che – se interpretato come DIL, come a me pare lecito fare – confermerebbe anche per l'italiano la retrodatazione proposta da Fludernik.

(20) Matteo Villani, *Cronaca* (XIV sec.)

[la reina] s'inginocchiò davanti al re, dicendo come quei cavalieri non aveano colpa di quello accidente. ^{DIL} Ma se colpa c'era, era sua, però che per femminile consiglio, volendo più attrarre a sé il suo amore, non credendo fare cosa che offendere lo potesse, li fece dare quella cosa a bere, ovvero a mangiare: e però se giustizia se ne avea a fare, ella era degna per la sua ignoranza d'ogni pena, e non coloro ch'erano innocenti. ^{DIL}¹⁶

L'impressione diffusa che, per il sorgere del DIL, si debba risalire a un'epoca relativamente vicina potrebbe dunque essere il mero riflesso della sua accresciuta frequenza. Il che costituisce, comunque, un'indubitabile prova della piena consapevolezza con cui gli scrittori si sono impossessati di questo modulo stilistico.

6. *Concludendo*

Le precipue proprietà del DIL discendono dalla sinergica partecipazione di varie componenti grammaticali: tempi verbali, certo, ma anche elementi deittici “riorientati” e riallineamento del sistema pronominale. A ciò si aggiungono inoltre, molto spesso, una sintassi discontinua e quei tipici moduli sintattici illocutivi di tipo non dichiarativo, che rimarcano la differenza rispetto al DI, rigidamente contenuto entro la sua vincolante natura parafrastica.¹⁷ Una siffatta, sapiente orchestrazione crea quella diffrazione di prospettive che caratterizza il DIL, con quella sovrapposizione di voci che ne costituisce la cifra distintiva. Ciascuno di questi elementi partecipa all'effetto complessivo. Tuttavia, con l'unica eccezione descritta nel paragrafo 3, nessuno di essi lo fa aggiungendo nuove possibilità rispetto a quelle indipendentemente accessibili e già manifestate.

¹⁶ Cit. in B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri*, cit., p. 130.

¹⁷ Cfr. Ead., *Il discorso riportato*, cit., p. 449.

I deittici riorientati, per esempio, si incontrano nei testi narrativi anche al di fuori del DIL.¹⁸ I pronomi personali subiscono un sistematico riallineamento anche nel DI. La novità più significativa è rappresentata, a ben vedere, dall'invenzione di nuove strategie sintattiche, che possono incorporare moduli non dichiarativi all'interno di un testo di impianto fondamentalmente dichiarativo, senza tuttavia varcare il limite che porta al Discorso Diretto Libero, come nell'esempio (10), che costituisce un ulteriore passo verso lo sganciamento da una sintassi rigidamente strutturata. Tutto ciò ha richiesto la creazione di innesti diretti, che aggirano l'intervento dei consueti connettori subordinativi e, molto spesso, prescindono addirittura dalla presenza di elementi lessicali che rendano esplicito il supporto, anche solo in maniera allusiva, di un atto di parola o di pensiero.

In questo sinergico intreccio di elementi, i tempi verbali si inseriscono senza quasi subire alcuna torsione di senso. Essi lo fanno, per lo più, nel pieno rispetto delle proprie prerogative temporali, aspettuali e modali. In particolare, l'Imperfetto mette a disposizione del DIL la propria indole di tempo naturalmente predisposto all'espressione della simultaneità nel passato. I sovrasensi che taluni vi hanno voluto scorgere sono il mero riflesso delle rifrazioni di senso che si creano nella convergenza dei vari elementi coinvolti nella gestione del DIL. Le uniche eccezioni – sfuggite finora all'attenzione – sono costituite dai tempi verbali deittici adoperati in funzione anaforica entro co-testi imperniati sul Presente "storico". Dove, appunto, il riferimento temporale al passato consente di aderire alla prospettiva retrovertita che è tipica di questo tipo di discorso riportato. Nel caso del Passato Composto, viene del resto sfruttata una sua potenzialità: quella di esprimere compiutezza anche rispetto a un momento di riferimento sganciato dal

¹⁸ Come mostrato in P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., cap. V.

NUNC del locutore.¹⁹ Quanto al Presente e al Futuro Semplice, non ci si lasci ingannare dal fatto che tali tempi possono spesso esprimere riferimenti temporali che contraddicono il loro stesso nome. Entro un DIL, infatti, tali tempi non si limitano a designare eventi liberamente collocati sull'asse cronologico, come farebbero un Presente "storico", un Presente "futurale", o un Futuro "storico".²⁰ In realtà – e in contrasto con la propria natura rigorosamente deittica – questi due tempi vengono ad assumere in DIL una prospettiva anaforica, quella tipica dei tempi verbali ancorati in senso "relativo" a un momento di riferimento reperibile nel contesto. Ciò nasce, in ultima analisi, dal rispetto di una "servitù grammaticale". Poiché il "primo piano" narrativo è imperniato su un Presente "storico", il Presente e il Futuro Semplice si rapportano a esso come se ciò avvenisse in condizioni di riferimento temporale standard, rispettando il consueto legame morfosintattico. Con la conseguenza di tradurre in simultaneità e prospettività anaforica (agganciata a un riferimento temporale passato) il consueto rapporto di simultaneità e prospettività deittica (con riferimento temporale presente e futuro). Ulteriore dimostrazione di quella ricchezza di rifrazioni prospettiche, che rappresenta l'autentica cifra del DIL.

¹⁹ Se ne veda, in proposito, la trattazione in Id., *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, cit., pp. 419-428.

²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 334-340.

L'imperferito politico.
Ideologia e stilistica in una questione
di fine Ottocento

Giovanni Maffei

1. Queste pagine conterranno una lettura ragionata di testi: due saggi di Ferdinand Brunetière, su Daudet e Flaubert, tratti da *Le Roman naturaliste* (1883); due saggi di Paul Bourget, su Flaubert e sui Goncourt, tratti rispettivamente dagli *Essais de psychologie contemporaine* (1883) e dai *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886).¹

Alcune avvertenze preliminari.

1. Nel titolo c'è "stilistica" e non "narratologia", nonostante la destinazione di questo intervento (un convegno narratologico, poi una collana narratologica). Ma al tempo dei saggi di

¹ Si citerà da Ferdinand Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Paris, Calmann Lévy, 1883, dove il saggio su Alphonse Daudet s'intitola *L'impressionnisme dans le roman* (pp. 75-104), mentre quello su Flaubert s'intitola *Le naturalisme français. Etude sur Gustave Flaubert* (pp. 135-195); e da Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1883 (il saggio intitolato *Gustave Flaubert* è alle pp. 111-173); Id., *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemerre, 1886 (il saggio *MM. Edmond & Jules de Goncourt* è alle pp. 111-173). A ogni citazione seguirà, tra parentesi, l'indicazione delle pagine da cui si cita.

Brunetière e Bourget la narratologia non esisteva, né la parola né la cosa, così come la si è intesa dalla metà del secolo scorso; né erano pensabili gran parte delle sue categorie, a cui però ci si avvicinava, talvolta, credendo di parlare di stile, con termini-ombrello, con concetti provvisori. È il caso di Brunetière e Bourget: ingegni proto-narratologici, oso dire, per l'attenzione affilata agli aspetti funzionali e "di sistema" dei testi di cui trattavano, come capiterà di sottolineare a proposito dei saggi che toccheremo. È probabile che i due siano, come altri autori di fine Ottocento, con le loro discussioni di poetica, nella genetica remota di molte nostre speculazioni: del resto con loro dialogava ancora Thibaudet, col quale hanno fatto i conti sia Barthes che Genette.

II. Nel titolo c'è "ideologia": il termine è impegnativo ma si giustifica. E c'è l'"imperfetto politico", anche se i testi che percorreremo non sono propriamente saggi sull'imperfetto, sul tempo verbale imperfetto nelle narrazioni, e anzi in essi l'imperfetto non compare tanto spesso. Ma, quando compare, il concetto è cruciale dei fatti psicologici e in ultima analisi sociali che, secondo questi autori, se non proprio dall'imperfetto, da un particolare tipo di imperfetto, diciamolo subito, *pittresco* o *pittorico*, sarebbero denunciati e in parte prodotti, da una stilistica e da un'estetica di cui questo imperfetto è parte essenziale. Insomma, nel mio titolo ho chiamato politico l'imperfetto di cui è questione perché l'imperfetto è stato letto politicamente dagli autori che prenderò in considerazione.

Chi erano Brunetière e Bourget? Pochi dati biografici, giusto per ambientare gli attraversamenti che seguiranno.

Ferdinand Brunetière, nato nel 1849, fu autore di punta e poi direttore, dal 1893, della "Revue des Deux Mondes": è nota l'autorevolezza di questa tribuna, in Francia e in Europa, per vari decenni, fra Otto e Novecento. Nel 1883, mettendo insieme saggi già usciti in questa e in altre riviste, pubblicò *Le Roman naturaliste*: un libro militante, aspramente avverso all'indirizzo designato dal titolo, che fu, come prima i saggi, molto letto.

Paul Bourget, nato nel 1852, fu narratore di grande successo: una specie di caposcuola, secondo la critica del tempo, del romanzo psicologico, maestro dell'“anatomia morale” e dell'“analisi psicologica”, come si formulava. Notevolissima e tuttora sottovalutata fu poi l'influenza del saggista: con gli *Essais de psychologie contemporaine* (due serie: nel 1883 e nel 1886), che sono discussione ampia di scritture e di idee, e interpretazione complessiva del decorso storico e culturale.

Entrambi vanno annoverati tra i protagonisti del movimento d'opinione, dell'emozione culturale antidemocratica e reazionaria che si diffuse in Francia e in Europa negli ultimi due decenni dell'Ottocento per poi ripercuotersi nel secolo successivo. Le coordinate dell'emozione sono nei libri di storia: qui basta osservare che lo schierarsi di Brunetière e Bourget, intellettuali per tanti versi aperti, raffinatissimi, divenne plateale e rumoroso col tempo. Due testi rappresentarono una svolta. *Le Disciple*, pubblicato da Bourget nel 1889, è un maddornale romanzo a tesi (contro la scienza e la democrazia, contro la libertà del pensiero e della parola), affascinante per l'abile tendenziosità e che sollevò polemiche sui giornali di tutta Europa. *La Renaissance de l'Idéalisme* s'intitolava la conferenza tenuta a Besançon nel 1896 da Brunetière, raccolta subito in un volume: un'altra tesi, o parola d'ordine, che ebbe ampia risonanza e adepti.

I due erano amici e sodali: le rispettive propagande mature si somigliano per i temi e per gli accenti. La direzione che avrebbero preso è già ravvisabile nei saggi di cui diremo. I fini politici, l'utopia destrorsa, negli anni Novanta plateale, per ora è solo implicata: il disegno di una società organica, rinsaldata nelle tradizioni (il cattolicesimo e tutti i valori, le credenze e le ignoranze del bel tempo antico), con alla guida di nuovo un'aristocrazia del sangue e della proprietà, militare e forte; il culto della provincia, dell'esercito... Nell'affaire Dreyfus, come ci appare logico, si schiereranno dalla parte sbagliata.

Negli anni Novanta individueranno i propri avversari, il fronte da battere, e già in parte individuano nei saggi di cui qui

si discute, come un complesso coordinato di forze: la democrazia (ma al socialismo Brunetière riserverà una simpatia ambigua), il liberalismo (Brunetière parlerà a Besançon dell'errore del 1789), la scienza, la libera circolazione delle idee, la mobilità sociale, il cosmopolitismo: in fondo, in generale, la cultura e il costume moderni. E, nel complesso di forze, in una posizione centrale (colpisce sempre l'importanza che si dava allora alla letteratura), i romanzieri contemporanei, i realisti di specie naturalista, con le loro pretese di scienza, con l'abito documentario, dediti alle parvenze del mondo esteriore, dimentichi delle ragioni morali, dei buoni uffici educativi.

Ma gli avversari in questi saggi non sono ancora presi frontalmente. Brunetière allude a un disorientamento degli spiriti, a una lacuna: a certi bisogni morali eterni dell'uomo gli autori odierni non saprebbero più offrire risposta, ciò che invece riusciva ai loro predecessori. Per Bourget la democrazia, il credito dato alla scienza, il naturalismo sono sintomi epocali, effetto e concausa di una malattia storica e sociale che andrebbe curata. La malattia ha vari nomi (materialismo, pessimismo, nichilismo) e una sola natura: è una malattia della volontà e del carattere, che si ripercuote sui corpi, sulle istituzioni, sui costumi. Sono indizio e funzione della malattia diagnosticata da Bourget, del disorientamento denunciato da Brunetière lo scrivere dei naturalisti, i loro procedimenti.

Affrontare ogni aspetto della posizione antinaturalista di Brunetière e Bourget qui non si potrà, ne c'interesserebbe. Interessa piuttosto l'emergere di un'idea particolare: i naturalisti peccano perché scrivendo *dipingono*, e per dipingere sogliono valersi di appositi dispositivi stilistici, tra i quali c'è l'abuso del tempo verbale imperfetto. Idea articolata in tutti i saggi come una trama psicologica; c'è una favola antinaturalista che ritorna, dove più dove meno evidente, coi suoi passaggi:

1. Lo scrittore naturalista è anche un pittore: tra i suoi strumenti c'è il pennello del tempo imperfetto.

II. Questa inclinazione dipende da una costituzione, è in buona parte un fatto di natura; lo scrittore che dipinge, come i suoi personaggi che tendono a somigliargli, è per temperamento, rispetto al mondo esterno, senza molte difese: in lui, e nei suoi personaggi, le percezioni, le *immagini* del mondo esterno prevalgono di gran lunga sul mondo interno, sull'intimità morale.

III. Una sensibilità straordinaria, che però ha un prezzo altissimo, se alla magnificazione visionaria dell'esteriorità, se al vigore delle immagini che il *fuori* riverbera nelle menti (in quella dell'autore, in quelle dei suoi personaggi), può corrispondere una serie di deficienze cruciali: un distrarsi centrifugo, una miopia morale, l'incapacità di concentrarsi, incantati dalle parvenze del mondo, sui tesori dell'interiorità, di coltivare il cuore, il nucleo della personalità consapevole, dove sono le fonti della volontà e del dovere; donde un indebolimento dell'energia combattiva, e in sua vece la resa alle circostanze, al meccanismo deterministico, alla prepotenza delle forze ambientali. Quando, come è fatale che accada, l'autore moltiplica e fissa il proprio temperamento nei suoi personaggi, questi diventano potenziali fattori di rischio: cattivi esempi offerti alla emulazione incontrollabile dei lettori.

IV. Di qui può partire la deriva apocalittica, pienamente espressa nel saggio di Bourget sui Goncourt. L'eccedenza del mondo esterno è un'epidemia in corso; il diluvio, nelle menti, delle immagini sta provocando una paralisi collettiva: non si reagisce, non si agisce più, vanno essiccandosi le fonti della vita; si afferma una tendenza a compiacersi della dolorosa passività. Chi potrà guarirci?

2. Riconosciamo la trama, sottilmente, già nel saggio di Brunetière su Daudet. Ecco il pittore:

J'essaie de me représenter M. Daudet à l'œuvre. Il tient la plume, et ses yeux ne sont pas fixés sur son papier; il suit à travers l'espace un fantôme encore indécis, un paysage encore

flottant; ni les contours du portrait, ni les lignes du tableau ne sont encore bien nettes; les voilà cependant qui commencent à se dessiner, évoqués pour ainsi dire de l'ombre et comme arrachés au brouillard qui les enveloppait, par la persistance, impérieuse et douce à la fois, du regard qui les attire; un premier contour s'est dégagé nettement et, d'un geste nerveux, presque involontaire, rapide et fugitif comme l'apparition elle-même, M. Daudet l'a noté; les traits se compliquent les uns les autres, s'entre-croisent et se brouillent même, M. Daudet continue toujours; et telle est la sûreté de l'œil et de la main, ou plutôt telle est la correspondance exacte de leurs sensations, l'action continue des objets extérieurs sur l'œil et de l'impression de l'œil sur le mouvement de la main, que de cet entre-croisement et de ce fouillis, une dernière ligne, un dernier mot, tout à coup, fait surgir l'ensemble vivant. (81-82)

Tra i suoi attrezzi, il pennello più importante è un tempo verbale:

Il s'agit maintenant de composer et de fixer les tableaux. C'est pour cela que M. Daudet mettra le plus souvent la narration à l'imparfait. Au premier coup d'œil, vous ne voyez là qu'une singularité de style, une fantaisie d'écrivain. Si vous y regardez de plus près, c'est un procédé de peintre. L'imparfait ici sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, et l'immobilise en quelque sorte sous les yeux du lecteur. «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il *faisait* une singulière figure en redescendant l'escalier». Changez un mot et lisez: «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il *fit* une singulière figure en redescendant l'escalier». Le parfait est narratif, l'imparfait est pittoresque. Il vous oblige à suivre des yeux le personnage pendant tout le temps qu'il met à descendre l'escalier. (84-85)

Daudet è, coi mezzi della scrittura, a suo modo un impressionista; la sua tecnica, la sua poetica implicita, autorizza l'assimilazione netta a questa scuola:

Que si maintenant de ces divers procédés vous vous rendez un compte bien exact, nous pourrons définir déjà l'impressionnisme littéraire une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire. (88)

Le sue descrizioni, abbondanti e ampie, non sono decorative né meramente fotografiche; hanno una «ragion d'essere» seria, funzionano in una concezione dell'«uomo morale»:

La description de M. Daudet, presque toujours, a sa raison d'être, et cette raison n'est autre que de vous faire pénétrer plus avant dans la familiarité des personnages. [...] En effet, il s'établit comme un perpétuel courant d'impressions entre le monde extérieur qui agit, l'homme physique qui *est agi* et l'homme moral qui réagit.

Faites-y bien attention car c'est ici que dans cet art, jusqu'à présent tout matérialiste encore, la psychologie commence à se glisser, une psychologie subtile, raffinée, je dirais même volontiers malade, mais une psychologie. Du dehors vers le dedans elle va s'insinuer jusqu'au plus intime des personnages [...]. (90-91)

«Faites-y bien attention»... in effetti bisogna fare attenzione al movimento che Brunetière registra, alla sua direzione: una psicologia che va dal fuori al dentro dei personaggi, una psicologia che l'ambiente insinua nell'intimo. Questa freccia (dal fuori al dentro) già ci avvicina al cuore della questione politica sollevata da Brunetière e da Bourget. Dal fuori al dentro: vale a dire passività del soggetto rispetto al mondo che lo circonda. La colpa di certi scrittori è d'aver creato personaggi poco edificanti per l'immagine dell'umanità che divulgano. Creature che il mondo invade attraverso le porte dei sensi, in cui le cose esteriori prendono possesso dell'anima, confondono la purezza dei sentimenti, esautorano l'energia elaborante del pensiero, svuotano le fonti della volontà. A restituire la psicologia di questi personaggi, a confortare questa immagine

dell'uomo, in Daudet come in altri, l'arte che dipinge si presta perfettamente:

Une invincible nécessité domine cet art de peindre par les mots, à savoir: la nécessité d'y parler le langage de la sensation. Et comment s'exercerait-il dans un autre domaine? Les mots qui peignent, s'il y en a, ne sont sans doute pas ceux qui traduisent l'émotion tout intime du sentiment, ou le travail tout intérieur de la pensée. (100-101)

Come nella maggior parte dei profili del *Roman naturaliste*, non manca il finale drammatizzante. Ma questa volta l'accento è moderato: Brunetière riserva a Daudet, di dieci anni più vecchio, lodi intinte di bonario paternalismo; la ferocia aggressiva è per Zola e per i Goncourt; la malizia è per Flaubert. Ma anche l'arte di Daudet è mutila e mutilante; gli mancherebbe la facoltà dell'«osservazione morale» (101), non mirerebbe, neanche lui, a ciò che contava per gli antichi maestri, cioè la conoscenza dell'uomo intero, della sua «doppia natura»:

Réalistes, naturalistes, impressionnistes de tous les temps, et de tous les talents, vous nous ramenez à la barbarie de la langue et à l'enfance de l'art, puisque vous bégayez et que les mots mêmes vous manquent dès qu'il s'agit de penser, ce qui est pourtant «le tout de l'homme!». Nos pères avaient une belle expression, que nous sommes à la veille de perdre; ils louaient dans l'écrivain «sa connaissance du cœur humain», c'est-à-dire son expérience de la double nature que nous portons en nous. (101-102)

La doppia natura dell'uomo. Dietro la superficie delle apparenze che seducono i nuovi scrittori (e i pittori), c'è una profondità eterna ed essenziale, misteriosa. Brunetière ne è certo, ma a questi autori la trascendenza interiore dell'uomo (il «cuore») non può che sfuggire: essi ne sono distratti, al pari delle loro creature, dall'apparecchio irritabile dei sensi, ciò che

non avveniva a chi scrisse *Gil Blas*, *Manon Lescaut*, *Candide*, *La Nouvelle Héloïse*, e ai maggiori venuti ancor prima:

ils ne s'arrêtaient pas aux apparences, ils ne se jouaient pas en artistes ou plutôt en dilettantes à la surface ondoyante et multiple des choses, ils allaient au fond d'abord, et de là ramenaient quelqu'une de ces vérités générales qui sont comme un jour jeté, comme une lueur d'éclair brusquement faite sur l'éternelle nature humaine. (102)

3. Brunetière riconosce due meriti a Flaubert, ed è come se gli addebitasse due limiti: di aver scritto un romanzo che resterà (ma è il solo: *Madame Bovary*); di essere stato, ma in un senso molto fabbrile, materiale, un Maestro. Questo maestro, andato a scuola da Chateaubriand, ha fornito agli scrittori più giovani, con l'insieme della sua opera, «un arsenal entier des procédés de la rhétorique naturaliste» (141). Dopo di che si entra nell'analisi di qualcuno di questi «procedimenti», ed è presto chiaro che essi, secondo Brunetière, sono soprattutto volti a ottenere, nella scrittura, effetti pittorici e pittoreschi. Il primo procedimento (non conta qui precisarlo) è introdotto così: «Voici d'abord un procédé de peintre» (141). E più avanti si parla dell'imperetto, strumento adoperato da Flaubert (è una traccia che troviamo anche in Bourget) a dipingere non il mondo esterno, ma quello interno al personaggio: un mondo sognato, ricordato o fantasticato. Siamo nei paraggi (possiamo osservare oggi) dell'imperetto come funzione del discorso indiretto libero, e come coefficiente dei processi di riflettorizzazione: ma non era il lessico, non erano le categorie di Brunetière, confinato in una stilistica dei valori espressivi e affettivi. Resta però, come ho già detto, che in lui (come in Bourget) una sensibilità pre-narratologica è ravvisabile, un'attenzione che vuol farsi sistema ai dati di struttura.

Ecco il passo (da *Madame Bovary*) che Brunetière riporta a campione dello speciale imperetto flaubertiano:

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme... Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là! Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes camarades du couvent. Que faisaient-elles maintenant? A la ville, avec le bruit, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent... Elle se rappelait les jours de distributions de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes; avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments; la cour était pleine de calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c'était loin tout cela! comme c'était loin! (146)

Ed ecco il commento. Si tratterebbe di un imperfetto psicologico, un imperfetto «poetico» della durata interiore:

Nous avons essayé déjà de montrer ce qu'il y avait d'originalité pittoresque dans cet emploi de l'imparfait. Ce serait l'occasion d'insister, et de montrer maintenant ce que nous pourrions appeler la valeur poétique aussi de ce temps, – qui n'est plus le présent et qui n'est pas encore le passé. [...] «Comme c'était loin, tout cela!» Oui, comme c'était loin! mais non pas à toujours évanoui! comme c'était loin! mais comme au plus profond de sa mémoire elle en gardait le cher, et vivant, et riant souvenir! Comme c'était loin! et pourtant comme c'était encore près d'elle! Avec quelle joie mouillée de tristesse elle évoquait toutes ces images pâlies, mais non pas effacées, flottant elle-même, pour ainsi dire, entre le regret des bonheurs qui ne reviendront plus et le charme si profondément humain de s'en souvenir! Nous avons vu tout à l'heure un commencement de psychologie s'introduire; n'erez-vous qu'ici ce soit une veine de poésie qui s'infiltré insensiblement? (147-148)

Una grande invenzione, questo impiego psicologico degli imperfetti, Brunetière è costretto ad ammetterlo; e nelle righe che seguono, mentre ricongiunge le reminiscenze di Emma al precedente di un'epifania celebre di Rousseau, sembra presagire in Flaubert gli esercizi della memoria di Proust, le sue intermittenze («c'est qu'il suffira de quelque finesse des sens pour qu'un rien devienne prétexte à ces sortes d'évocations»), gli effetti della sua ebbrezza dell'imperferito:

Mais le procédé sur lequel je veux attirer l'attention, c'est ce procédé par lequel on immobilise le personnage dans une attitude, et par lequel, transportant comme au dedans de lui le mouvement de l'action qui se ralentit, c'est l'histoire de sa vie passée qu'on nous raconte par fragments successifs, ou bien encore le tumulte et la confusion de ses rêves d'avenir sur lesquels on jette une lueur subite. Vous voyez la portée du moyen; c'est qu'il suffira de quelque finesse des sens pour qu'un rien devienne prétexte à ces sortes d'évocations. Si vous remontiez jusqu'aux origines, peut-être les retrouveriez-vous dans un passage des *Confessions*, à l'endroit où Jean-Jacques, après trente ans passés, apercevant, comme jadis aux jours de sa jeunesse, «quelque chose de bleu dans la haie», pousse le cri demeuré célèbre: *Ah ! voilà de la pervenche!* De la pervenche! c'est-à-dire le cortège de souvenirs et d'émotions oubliées que cette fleurette aperçue ressuscite en sa mémoire, et la source des joies auxquelles un hasard d'autrefois associa ce brin d'herbe, qui tout à coup se renouvelle en lui! Développez le contenu de cette exclamation; prolongez la confession; mettez de l'ordre dans la confusion lointaine de ces reminiscences, vous avez le procédé dont nous parlons. (148)

Il procedimento (la proiezione del mondo esterno nella sfera dell'interiorità, anche grazie al pittoresco psicologico che il penello dell'imperferito consente) offrirebbe due vantaggi. Il primo:

C'est un moyen précieux d'abord de noter ces réactions qui vont de la nature à l'homme et de l'homme à la nature, et, par

conséquent, de fondre et de confondre ensemble l'histoire de l'être humain et la description du milieu où les circonstances l'ont placé. (149)

Ma è a proposito del secondo vantaggio che Brunetière esibisce il proprio ingegno narratologico. Il critico significa, con le sue parole, ciò che nei termini di Stanzel potrebbe dichiararsi così: affidandosi, nella costruzione, al personaggio-riflettore, Flaubert poté evitare, molte volte, l'intervento a vista di un narratore autoriale, fare a meno delle digressioni e delle presentazioni alla Balzac, ed essere, anche per questa via, impersonale:

En second lieu, le procédé permet au romancier d'entrer, dès le début du roman, dans le vif du récit, *in medias res*, notez ceci, selon le précepte classique; et de supprimer, pour peu qu'il soit habile, toutes les longueurs inséparables d'une exposition didactique. L'histoire passée des personnages qu'on met en scène peut ainsi n'être racontée qu'autant qu'elle sert d'explication à leur histoire actuelle. Elle n'est plus comme séparée d'eux et mise tout entière en avant d'une action qui n'est pas encore engagée, mais qui suivra tout à l'heure. Reportez-vous à Balzac, et prenez pour exemple l'un de ses bons romans, le *Père Goriot*, si vous voulez. Balzac aura besoin, sans doute, au cours de son récit, de toutes les indications accumulées dans cette longue description par laquelle s'ouvre le livre. Je me plais au moins à le croire, quoique d'ailleurs je ne le vois pas toujours très clairement. Mais comme cette forme d'exposition est lourde! et, parce que nous ne soupçonnons pas d'abord à quoi pourront bien être utiles tous les traits de cette description, comme elle nous paraît longue et fastidieuse! et comme on est tenté de jeter là le volume avant d'avoir absorbé le roman! Au contraire, grâce à ce procédé, vous pouvez insérer désormais chaque détail, si reculé qu'il soit dans les profondeurs du passé, précisément à la place qu'il occupera le mieux, et juste au moment que le lecteur attentif en pressentait l'utilité prochaine. (149-150)

Il procedimento, insomma, è da approvare. Comporta certo dei rischi («L'intrigue, à chaque pas, est en danger, non-seulement de se ralentir, mais de rompre, et de s'égrener tout entière», 151), ma non contraddice le grandi leggi dell'arte e può essere realizzato valorosamente.

4. Abbiamo letto per stazioni significative il primo dei tre paragrafi che compongono il saggio. Fin qui non pare che Brunetière stia trattando troppo male Flaubert, e nel secondo paragrafo si aggiungono apprezzamenti. Per la tempestività dell'opera: *Madame Bovary* è apparso nel momento giusto, «[a]lors, vers 1856, c'en était fait du romantisme» (160); «il n'existe pas, à bien lire le livre, de plus amère dérision de toutes les extravagances romantiques» (164):

Et, chose admirable! ce sont les moyens eux-mêmes du romantisme qui servaient d'instruments à cette dérision du romantisme.

C'est encore ce que voulait dire M. Émile Montégut quand il rappelait *Don Quichotte* à l'occasion de *Madame Bovary*. Certainement il ne comparait pas le roman de Flaubert à celui de Cervantes, mais il avançait que, comme *Don Quichotte* avait à jamais ridiculisé les dernières exagérations de l'esprit chevaleresque [...], ainsi *Madame Bovary*, dans son temps, avait ridiculisé les dernières exagérations du délire romantique. (164-165)

Si apprezza anche il valore documentario del romanzo: «Pendant bien des années encore, lorsqu'on voudra savoir ce qu'étaient nos mœurs de province, dans la France de 1850, on relira *Madame Bovary*» (166). Ma soprattutto si innalza a tipo eterno e paradigma la sua protagonista:

Parce qu'il y a dans *Madame Bovary* quelque chose de vraiment romanesque, c'est-à-dire quelque chose de vraiment digne de nous intéresser, et non seulement une psychologie subtile, une psychologie profonde, mais une psychologie raffinée, la psychologie d'un tempérament qui, comme on dit, sort de l'ordinaire. (170)

Emma rappresenta una «provincia inesplorata della natura umana», una «specie», è un «caso psicologico»:

Dans cette nature de femme, à tous autres égards moyenne, et même commune, il y a quelque chose d'extrême, et de rare par conséquent, qui est la finesse des sens. Elle est sotte, mal élevée, prétentieuse; ni tête, ni cœur; fausse, avide, par instants même froidement et bêtement cruelle: mais, comme ses sens, exaspérés par la privation de ce qu'elle n'a jamais connu, sont devenus fins et subtils! comme les moindres sensations retentissent longuement et profondément en elle! comme au plus léger contact de la plus légère impression, vous la sentez qui vibre tout entière! (170-171)

L'artista ha saputo radicare questo essere sensitivo nel terreno congeniale, ci ha mostrato come si sviluppa la sua «specie»; ha dipinto le stagioni di una pianta che cresce e verdeggia rigogliosa, s'apre ai raggi del sole, infine inevitabilmente muore:

Elle est là, devant vous, *dans la plénitude de sa nature*. Et devant vous aussi vous avez la manière de l'artiste. Il a considéré la plante humaine dans son germe; il l'a vue qui sortait de terre, qui se faisait un aliment, dans la lutte pour la vie, de tout ce que les circonstances mettaient successivement à sa portée, puis qui grandissait et verdissait sous la rosée des chagrins comme la fleur sous la pluie bienfaisante, qui s'assurait de sa force au souffle des orages, et qui, battue des vents, se redressait plus forte, plus vigoureuse, plus âpre au combat de l'existence, jusqu'à ce qu'enfin, par une belle et chaude journée de soleil, ouvrant son calice aux brutales caresses du rayon d'ardente lumière attendu si longtemps, elle s'épanouissait. Et après? Après, selon l'impitoyable logique des choses de ce monde, il ne lui reste plus qu'à mourir. (173)

Prigioniera del ciclo naturale, di un determinismo senza trascendenza («l'impitoyable logique des choses de ce monde»), i sogni, le febbri di Emma segnano la sua strada con la

necessità delle leggi biologiche: «Elle est prise au piège de ses propres illusions, et elle ira jusqu'au bout» (174). Qui s'insinua, non dichiarata ma chiaramente suggerita, una lezione morale: il destino di Emma è il rischio di tutti. «Elle cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste par les mots de *félicité*, de *passion* et d'*ivresse* qui lui avaient paru si beaux dans les livres» (176). Sono parole di Flaubert, e Brunetière le commenta: «Faites là-dessus, si vous le voulez, le procès au romantisme; je demanderai seulement: Qui de nous ne s'est posé les mêmes questions?» (*ibid.*):

Seulement, à ces questions vagues, une nature moins sensuelle, une intelligence plus ferme, une volonté plus active répondent par l'acceptation du devoir quotidien, dont elles apprennent vite à goûter le charme et la poésie latente. Elle, au contraire, elle écoute chanter dans sa mémoire «la légion lyrique des femmes adultères». Et elle en vient grossir le nombre [...]. (176-177)

Creatura portentosa per la sua sensibilità, per le sue visioni, Emma Bovary grandeggia in un romanzo che resterà tra i monumenti dell'arte, ma è un esempio da cui guardarsi.

5. Brunetière era un oratore abile, sapeva che gli attacchi vanno sferrati alla fine dei discorsi: e infatti ciò avviene nel saggio, nella terza sua parte veramente perfido (nonostante Flaubert fosse morto, come Brunetière annota, poche settimane prima)².

Torniamo al tratto diagnostico della favola antinaturalista già sottolineato all'inizio: questi scrittori hanno una straordinaria sensibilità per gli aspetti esteriori del mondo, sono dei visionari che sanno dipingere benissimo, ma la loro intelligenza, ipertrofica per un verso, è per l'altro verso debole; il loro

² L'8 maggio del 1880. Il saggio fu pubblicato per la prima volta, in rivista, il 15 giugno dello stesso anno.

occhio, acutissimo quando deve fermarsi alla superficie delle cose, al *fuori* corporale e fisiologico dell'uomo, accusa, d'altra parte, una miopia o una cecità morale:

L'œil de Flaubert ne va guère plus loin que la surface des choses, et s'il lui manque un don, il n'en faut pas douter, c'est le don de voir au delà du visible. [...] Lui, qui débrouille si bien les effets successifs et accumulés du milieu extérieur sur la direction des appétits et des passions du personnage, ce qu'il ignore, ou ce qu'il ne comprend pas, ou ce qu'il n'admet pas, c'est l'existence d'un milieu intérieur. Il ne conçoit pas qu'il y ait au dedans de l'homme quelque chose qui fasse équilibre à la poussée, pour ainsi dire, des forces du dehors. Toute une psychologie subtile, bien autrement complexe que sa psychologie physiologique, la psychologie des forces intellectuelles et volontaires qui soutiennent le bon combat contre le choc de la sensation, et qui font échec aux assauts du désir, lui échappe entièrement. Ne lui parlez pas d'une liberté qui se détacherait en quelque façon du corps, qui le dominerait, et qui l'asservirait à des fins plus élevées que la satisfaction des désirs corporels: il ne vous entendrait pas. (181-182)

Allora perché *Madame Bovary* è un grande libro? Perché qui il personaggio e l'autore si convengono perfettamente: misurano esattamente l'uno le qualità e i limiti dell'altro:

Mais justement, par une de ces bonnes fortunes assez fréquentes dans l'histoire de la littérature et de l'art, il s'est trouvé que, pour écrire *Madame Bovary*, toutes les qualités qui lui manquaient eussent été de surcroît. Son héroïne était tout embarrassée dans les liens de la chair, et tous ses sentiments se résolvaient en sensations. Elle-même ne voyait clair en elle qu'autant qu'elle pouvait ramener ses rêves à des impressions physiques antérieurement reçues. «*Au galop de quatre chevaux*, elle était emportée depuis huit jours vers un pays nouveau, d'où ils ne reviendraient plus. Ils allaient, *ils allaient les bras enlacés*, sans parler. Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient *quelque cité splendide, avec des dômes, des ponts*,

des navires...». Ce n'est pas Flaubert qui compose le tableau, mais ce n'est pas non plus Emma Bovary. Cet attelage qui l'emporte, c'est un ressouvenir des romans qu'elle a lus, où les héros «crevaient des chevaux à toutes les pages»; [...] et ces cités splendides, n'est-ce pas encore dans quelque album d'images ou dans quelque romanesque description qu'elle en a eu la vision première? Elle a la mémoire des sens. Ce sont ses yeux qui se souviennent, et les parties du tableau ne s'associent ensemble qu'autant qu'elles lui rappellent quelque chose de matériellement éprouvé. Vous pouvez maintenant ne pas aimer le personnage; vous ne pouvez pas contester que les procédés de Flaubert conviennent admirablement à le peindre. Allons plus loin: on ne pouvait le peindre qu'avec ses procédés. (184-185)

Quadri, immagini: siamo di nuovo ai procedimenti pittorici di Flaubert. Adeguatissimi in un solo romanzo («par une de ces bonnes fortunes...») mentre in *Salammô* il mestiere gli ha preso la mano: «*Salammô* nous est un remarquable exemple de ce que peut, au contraire, la disproportion ou plus exactement la disconvenance du sujet et des moyens» (188). E altrettanto ne *L'Éducation sentimentale*, che denota anche un altro difetto nell'autore, un'aridità che può essere la più grave colpa dei romanzieri:

La première vertu du poète, comme du romancier, celle sans qui toutes les autres aussitôt diminuent de prix et risquent de tomber à rien, c'est l'universelle sympathie pour les misères et les souffrances de l'humanité. [...] Détester les hommes, s'enfoncer dans le mépris d'eux et de leurs actes, chercher avec une obstination maniaque l'envers – je ne dis pas des beaux, je dis des bons sentiments – ce n'est peut-être pas la meilleure manière de se préparer à les représenter au vrai, ce n'est pas non plus la meilleure manière de réussir à nous intéresser. Vous vous moquiez du bourgeois! le bourgeois vous l'a rendu cruellement le jour qu'il vous inspira *L'Éducation sentimentale*. (192-193)

Emma, abbiamo già letto, «est sottè, mal élevée, prétentieuse; ni tête, ni cœur; fausse, avide, par instants même froidement et bêtement cruelle»: i sensi sottili, l'immaginazione non alleggeriscono le sue colpe. Anche Flaubert, che le somigliava, ha nutrito un'illusione imperdonabile: «Il aimait l'art, dira-t-on, et je répète: Qu'est-ce qu'aimer l'art sans aimer l'homme?» (194).

6. Che Emma Bovary sia un indizio epocale, che la sua immaginazione, campione estremo di tendenze diffuse, debba allarmare, da Brunetière è suggerito, da Bourget dichiarato con nettezza nel suo saggio su Flaubert raccolto negli *Essais*. Al centro del discorso un assunto apocalittico forte; conviene partire da qui. L'eccesso di pensiero è un aspetto essenziale della malattia contemporanea; occorrerebbe guarirne, ma tutto, nella civiltà moderna, spinge nella direzione opposta:

Considérer ainsi la pensée comme un pouvoir, non plus bien-faisant, mais meurtrier, c'est aller au rebours de toute notre civilisation moderne, qui met au contraire dans la pensée le terme suprême de son progrès. [...] C'est bien pour cela que notre effort suprême se résume dans la science [...]. Mais avons-nous bien mesuré la capacité de cette machine humaine que nous surchargeons de connaissances? Quand nous prodiguons, à mains ouvertes, l'instruction en bas, l'analyse en haut; quand, par la multiplicité des livres et des journaux, nous inondons les esprits d'idées de tous ordres, avons-nous bien calculé l'ébranlement produit dans les âmes par cette exagération de jour en jour plus forcenée de la vie consciente? Tel est le problème que Flaubert se trouve avoir posé sous plusieurs formes saisissantes [...]. Problème essentiel, s'il en fut, car de sa solution dépend l'avenir même de ce que nous sommes habitués à considérer comme l'œuvre des siècles! (149-151)

Pensare è dannoso, tanto più se si pensa in un certo modo, se il pensiero è un'intossicazione di immagini. È di questo pensare che soffrono i personaggi di Flaubert, e ne ha sofferto

il loro creatore. Immagini inoculate dalla Letteratura («dans la plus large interprétation du terme»), immagini che hanno esautorato l'esperienza, che si sono sostituite alla vita, debilitando le risorse dell'energia e dell'azione:

A creuser plus avant encore la conception que Flaubert se forme de ses personnages, on reconnaît que la disproportion qui les fait souffrir provient, toujours et partout, de ce qu'ils se sont façonné une idée par avance sur les sentiments qu'ils éprouveront. [...] C'est donc la Pensée qui joue ici le rôle d'élément néfaste, d'acide corrosif, et qui condamne l'homme à un malheur assuré; mais la Pensée qui précède l'expérience au lieu de s'y assujettir. La créature humaine, telle que Flaubert l'aperçoit et la montre, s'isole de la réalité par un fonctionnement tout arbitraire et personnel de son cerveau. [...] Mais quelles causes produisent cet isolement? Que Flaubert s'occupe du monde ancien ou du monde moderne, toujours il attribue à la Littérature, dans la plus large interprétation du terme, c'est-à-dire à la parole ou à la lecture, le principe premier de ce déséquilibre. Emma et Frédéric ont lu des romans et des poètes; Salammbô s'est repue des légendes sacrées que lui récitait Schahabarim [...]. Saint Antoine s'est enivré de discussions théologiques. Les uns et les autres sont le symbole transposé de ce que fut Flaubert lui-même. C'est le mal dont il a tant souffert qu'il a incarné en eux, le mal d'avoir connu l'image de la réalité avant la réalité, l'image des sensations et des sentiments avant les sensations et les sentiments. C'est la Pensée qui les supplicie comme elle supplicie leur père spirituel, et cela les grandit jusqu'à devenir le symbole non plus même de Flaubert, mais de toutes les époques où l'abus du cerveau est la grande maladie. (148-149)

C'è tutta una teoria psicologica, nel saggio, messa in campo per corroborare (laboriosamente) le supposizioni epocali. Esisterebbero cervelli diversi, tipi di immaginazione, e Flaubert ha avuto questa consapevolezza: «Avec la science et ses données actuelles sur l'esprit, il considérait qu'une tête humaine est une chambre noire où passent et repassent des

images de tous ordres: images des milieux jadis traversés qui se représentent avec une portion de leur forme et de leur couleur» (161). Forma e colori: le immagini del mondo esteriore; la sfera sensoriale dell'esperienza. Ma nella mente c'è anche un'altra specie di immagini, che non hanno estensione né tinta, che non hanno visibilità, che non sono proiezione di fenomeni esterni, ma piuttosto forze endogene, motori segreti, centri di energia:

En considérant la tête humaine comme une machine représentative, Flaubert avait bien observé que cette représentation cérébrale ne s'applique pas seulement aux images du monde extérieur telles que nous les fournissent nos différents sens. Un monde intérieur s'agite en nous: idées, émotions, volitions, qui nous suggère des images d'un ordre tout à fait distinct de l'autre (164-165).

Idee, emozioni, volizioni: il mondo interiore; la sfera morale. Le immagini delle due specie (quelle del mondo esteriore e quelle del mondo interiore) coabitano nella camera oscura, alternandosi, succedendosi, combinandosi, colluttando. Gli «spiriti» (gli scrittori e gli uomini in generale) sono più o meno capaci di evocare le due specie di immagini, sono dotati di due specie corrispondenti d'immaginazione: «Il y a donc deux groupes bien divers d'images, et deux sortes correspondantes d'imagination; la plupart des esprits ne sont pas également aptes à évoquer ces deux groupes d'images et ne possèdent ces deux sortes d'imagination qu'à des degrés différents» (165).

L'autore di *Madame Bovary* eccellea nell'immaginazione del mondo esteriore:

Flaubert possédait évidemment l'imagination du monde extérieur d'une façon très remarquable, et l'imagination du monde intérieur était chez lui moins puissante. Il racontait qu'au moment de décrire un horizon, un jardin, une chambre,

l'abondance des détails visibles qui ressuscitaient dans sa mémoire était si considérable qu'il lui fallait un violent effort pour choisir. (*Ibid.*)

E i suoi personaggi sono come lui: «Aussi ses personnages sont-ils doués de cette imagination-là plus que de l'autre» (165-166). Ad affrescare d'immagini del mondo esteriore le loro menti, le loro camere oscure, l'autore ha fatto ricorso a tutte le risorse (con la plastica, il colore) della lezione romantica. Torniamo allo stile pittorico o pittoresco, al tema di queste nostre pagine:

Un coup, sinon de génie, au moins d'un talent extraordinaire, fut de comprendre que les procédés romantiques étaient un merveilleux outil de cette conception psychologique. La langue des romantiques n'a-t-elle pas acquis, sous la prépondérance du génie verbal de Victor Hugo, des qualités de relief incomparables? N'est-elle pas devenue, avec Théophile Gautier, capable de rivaliser la couleur de la peinture et la plastique de la sculpture? Pourquoi ne pas employer cette prose de sensations presque vivantes à peindre les images qui hantent un cerveau? Et c'est ainsi que Flaubert inventa le procédé d'art qui fit de l'apparition de *Madame Bovary* un événement littéraire d'une importance capitale. (162)

Scrivere come dipingere, di nuovo: «Pourquoi ne pas employer cette prose de sensations presque vivantes à peindre les images qui hantent un cerveau?». E si legga più avanti: «Il est curieux de voir comment cette influence de rhétorique se trouve être devenue [...] une influence de vie morale» (164). È il raggio politico del discorso critico bourgettiano. Perché Flaubert, incline all'immaginazione del mondo esteriore, ha cercato, scrupolosamente, di correggersi («l'observateur profond corrigeait le visionnaire, et il avait soin de ne pas négliger dans le développement des caractères les images du monde intérieur», 166), mentre i suoi seguaci non hanno avuto freni. Se Emma, secondo Brunetière, non è da imitare, i partigiani del metodo flaubertiano, sembra a Bourget, hanno disseminato

tutto intorno, tra i lettori e le lettrici, tra gli emuli potenziali delle vite romanzesche, una moltitudine di pessimi esempi: esseri mutili, scorati, creature infestate dalle immagini esteriori e deprivate delle forze pugnaci, d'idee e di volizioni, negate «aux vastes espoirs, aux généreuses fièvres, à tout ce que le terme d'Idéal résume de croyances dans notre énergie intime», ridotte alla passività e all'impotenza:

Il est arrivé cependant que les romanciers soumis à son influence et partisans de sa méthode ont exagéré le défaut du Maître. Ils ont méconnu l'existence des deux sortes d'imagination, et au lieu de constituer leurs personnages par une double série de petits faits [de conscience], ils ont presque uniquement peint ces personnages comme des êtres d'imagination physique. C'est ainsi que, s'appliquant surtout à la transcription des milieux, ils ont supprimé de plus en plus de leurs livres l'étude de la volonté. Ils montrent la créature humaine dominée par les choses ambiantes et quasi incapable de réaction personnelle. De là dérive ce fatalisme accablé qui est la philosophie de toute l'école des romanciers actuels. De là ces tableaux d'une humanité à la fois très réelle et très mutilée. De là cette renonciation de plus en plus marquée aux vastes espoirs, aux généreuses fièvres, à tout ce que le terme d'Idéal résume de croyances dans notre énergie intime. (166-167)

I romanzi dei naturalisti diffondono un veleno: la credenza che il *dentro* dell'uomo possa poco contro il *fuori* dell'ambiente: «Lentement, et dans beaucoup d'esprits soumis à l'éducation des romans nouveaux, s'élabore la conception que l'effort est inutile et le pouvoir des causes étrangères irrésistible» (167). Gli eredi di Flaubert e dell'errore romantico, col loro dipingere, coi loro quadri mirifici e sconcertanti, stanno minando l'edificio sociale:

Or, comme dans l'ordre de la vie morale nous valons en capacité d'énergie juste autant que nous croyons-valoir, lentement aussi chez ces mêmes personnes la volonté se désagrège, – et

les héritiers, par Flaubert, de ce romantisme qui a trop exigé de la vie, sont les plus actifs ouvriers de cette désagrégation de la volonté. (*Ibid.*)

7. Ma tra i maestri della nuova scuola i pessimi sono stati i Goncourt. Il saggio di Bourget su di loro è anche un riepilogo dei fattori della malattia contemporanea, un referto scoraggiante sulla gravità di questa malattia. Della quale l'arte dei due fratelli è riflesso e concausa: a rispecchiarla, ad acuirli essi hanno creato strumenti nuovi, ingegnosi e insidiosi:

ils créaient une forme particulière de roman, qui se trouve capable d'exprimer mieux qu'aucune autre les maladies morales de l'homme moderne, et, pour écrire ce roman, ils inventaient et mettaient en pratique une sorte de style si entièrement neuve que les meilleurs juges de leur époque en furent étonnés. (139)

Questo stile non avrebbe potuto essere se essi non fossero stati intimamente, e più di ogni altro scrittore moderno, pittori:

Les frères de Goncourt [...] ne furent pas des hommes de lettres de la première heure. L'ambition de leur début les dirigeait vers un autre pôle. En 1849 ils partaient, le sac au dos, pour faire à pied un tour de France et en rapporter une suite de dessins et d'aquarelles. Les notes de leur carnet de voyage, qui devaient relater seulement les menus des repas et le nombre des kilomètres, se changeaient bientôt en impressions écrites. «Au fond, dit quelque part M. Edmond de Goncourt, c'est ce carnet de voyage qui nous a enlevés à la peinture et a fait de nous des hommes de lettres». (142)

La vocazione primitiva ha dato una piega agli esercizi letterari: «Cette éducation du regard aboutit bientôt à une sorte d'analyse particulière» (152). Nella loro attenzione, il *fuori* dell'uomo ha avuto il sopravvento sull'intimità morale:

C'est une analyse externe, très différente de l'analyse interne, propre aux esprits repliés et retournés sur eux-mêmes. Ces derniers arrivent, à force de réflexion personnelle, à une entente savante de leur propre caractère, et, par suite, quand ils se sont comparés, de tout caractère. Les analystes qui procèdent par le dehors saisissent merveilleusement les mœurs, l'allée et la venue, le pas et le port de l'animal humain. Les premiers peuvent être incapables de discerner le métier d'un individu qu'ils observent. Les seconds, qui reconnaissent du premier coup d'œil la singularité de ce métier, n'auront pas en revanche des notions nouvelles sur le détail des mouvements de l'âme de cet individu. (152-153)

Movendo da una condizione psicologica simile a quella di Flaubert – la prevalenza, nel loro temperamento, dell'immaginazione fisica e sensoriale – i Goncourt sono giunti, per una via diversa, a risultati analoghi: la prevalenza e la sovrabbondanza, nelle loro pagine, dell'esteriorità del mondo.

Lo stile dei Goncourt spiega i loro intrecci e i loro personaggi. Autori eminenti hanno avuto la pretesa di scrivere romanzi basandosi su osservazioni dal vero, ma la loro estetica era tutt'altra:

Cette différence réside, me semble-t-il, en ceci: que Balzac comme Stendhal, George Eliot comme Tolstoï, font surtout porter leurs observations sur les caractères, au lieu que les Goncourt [...] sont plus particulièrement des peintres de mœurs. Or il est aisé de comprendre pourquoi l'une et l'autre peinture exige des procédés différents. Le caractère résume les traits par lesquels un homme se distingue des autres; les mœurs résument les traits par lesquels il ressemble à toute une classe. Représenter des caractères, c'est donc peindre des personnages en saillie; représenter des mœurs, c'est peindre des personnages de facultés moyennes. (162-163)

Balzac, Stendhal, George Eliot, Tolstoj creavano personalità grandi e singolari, da ritrarre a tutto tondo. Le personalità

comuni e mediocri, da schiacciare nei quadri d'ambiente, sono state preferite dai Goncourt e piacciono ai loro seguaci: anzi c'è una «tendance marquée de toute l'école qui se réclame d'eux à choisir comme personnages principaux des hommes et des femmes d'une personnalité de plus en plus atténuée» (164). Queste creature deboli, sempre più deboli, hanno esercitato un imperio tecnico, spiegano i tratti di uno stile, certi procedimenti, tutta una poetica che Bourget riassume con acume narratologico e avvertibilmente condanna. Innanzitutto è per loro che i due fratelli descrivono tanto:

Les Goncourt ont donc augmenté dans leurs livres ces pages descriptives, et ils ont réduit de leur mieux la portion réservée à l'intrigue, à ce que le langage appelle du mot très bien choisi de drame. Le drame, en effet, comme l'indique l'étymologie, c'est de l'action, et l'action n'est jamais un très bon signe de mœurs. Ce qui est significatif dans un homme, ce n'est pas l'acte qu'il accomplit à tel moment de crise aiguë et passionnée, ce sont ses habitudes de chaque jour, lesquelles indiquent non pas une crise, mais un état. (165-166)

A compiere le loro dipinture di costumi, a conseguire la sovrabbondanza descrittiva che doveva colmare i loro quadri della vita mediocre, è tornata preziosa ai Goncourt la consuetudine dell'arte pittorica: «Mais comment rendre perceptible la formation des habitudes, qui, de nature, est presque imperceptible? Justement au moyen d'une minutieuse peinture d'états successifs» (166). I loro romanzi sono mosaici, i brevi capitoli che li compongono sono tessere dipinte adoperando (come hanno fatto Daudet e Flaubert secondo Brunetière) il pennello dell'imperferto:

C'est pour cela que les frères de Goncourt déchiquent leurs récits en une série de petits chapitres dont la juxtaposition montre la ligne totale d'une habitude, comme les pierres d'une mosaïque, placées les unes à côté des autres, forment les lignes d'un dessin. – Un nouveau problème se rencontre ici.

L'écrivain qui se propose de peindre des actions doit faire rapide; celui qui se propose de peindre des états doit au contraire donner l'impression de la durée. Il s'agit pour lui d'exécuter un raccourci de cette durée, pareil à ces raccourcis d'espace, tourment et gloire du dessinateur. Les frères de Goncourt ont imaginé, dans cette intention, un emploi de formules singulières. C'est ainsi qu'ils utilisent dans ce but certains temps des verbes, par exemple l'imparfait, qui procure le mieux l'idée de l'événement indéfini, en train de se réaliser et cependant inachevé. Pour me servir d'un terme de métaphysique allemande, l'imparfait est le temps du «devenir». – En outre, comme les mœurs ne sont pas un cas d'exception, mais bien un moment dans une série, ils se sont ingéniés à commencer leurs romans presque sans exposition et à les finir presque sans dénouement, sur des scènes qui ont pu se produire hier, qui pourront se reproduire demain. La vie n'est-elle pas ainsi, lorsqu'elle n'est pas dominée par quelque personnalité d'une force extrême de réaction, quelque chose qui ne commence ni ne finit, qui n'a pas de bord, pour ainsi parler, comme la mer vue d'un bateau quand les côtes ont disparu? (166-167)

Si noti: le lezioni tecniche di cui hanno fatto tesoro, dopo i Goncourt, tanti autori naturalisti, quelle che misurano ai nostri occhi l'innovatività del movimento, il suo aggettare verso il Novecento modernista, vengono retrocesse da Bourget a stranezza nemmeno innocente: la riduzione della drammaturgia romanzesca, l'autonomia conquistata dal racconto iterativo, gli esordi *etic* e le conclusioni brusche delle narrazioni sarebbero funzionali alla magnificazione della vita piatta e triste, una vita in cui tutto ristagna o al massimo sedimenta lentamente ma nulla veramente *avviene*, in cui nessuno ha la forza di agire o reagire, per cominciare o finire alcunché. Trascinati dalla loro oltranza, i Goncourt sono giunti agli estremi di un universo patologico:

Pareils à tous les artistes de notre malade époque, les deux Goncourt ont bien vite poussé à l'extrême les conséquences

de leurs principes. Ils se trouvaient, de par leur souci d'historiens des mœurs, condamnés à peindre des personnages qui subissent la vie sans la dominer, c'est-à-dire des créatures d'une volonté médiocre; ils ont été entraînés à peindre des hommes et des femmes de volonté nulle, et presque toute leur œuvre est une longue étude des maladies de la personnalité. (167-168)

8. Ecco come l'arte dei Goncourt sa riflettere la crisi in corso. Nei malati, nei nevrotici, nel tipo indebolito d'uomini che essi amano dipingere lo spirito del tempo presente ha la rifrazione più efficace:

Sur qui, en effet, se gravent le plus profondément les impressions émanées des choses, de l'air ambiant, du milieu coutumier ou momentané? Sur des énervés qui, plus capables de sentir vivement, sont moins capables d'arrêter, de circonscrire leur sensation. Chez quels êtres les influences quotidiennes opèrent-elles le plus aisément une déviation du caractère primitif? Chez des énervés encore, car l'absence de fixité intérieure ne leur permet pas de se soustraire à la métamorphose inconsciente que provoque une émotion répétée. Voyez maintenant défiler la légion de leurs personnages, de leurs héros, si toutefois ce mot peut s'employer à l'endroit de ces âmes désorbitées qui sont justement le contraire de l'héroïsme. (168-169)

Una «legione» di anime disorientate – Bourget sembra suggerire – che non dovrebbe avere cittadinanza nelle stampe; il morbo che le affligge è contagioso, anzi l'epidemia già dilaga e non sarà il caso di incoraggiarla:

Cet affaiblissement de la volonté, habituel objet de l'étude des frères de Goncourt, c'est vraiment la maladie du siècle. On employait ce terme, il y a cinquante ans; on a parlé ensuite de grande névrose; on parle aujourd'hui de pessimisme et de nihilisme. Sous ces termes divers, qui désignent

tantôt des effets et tantôt des causes, se dissimule une même constatation, à savoir qu'il y a quelque chose d'atteint dans l'énergie morale de notre âge, la présence chez beaucoup d'entre nous d'un élément morbide et l'absence d'un élément réparateur, si bien que la créature humaine devient de plus en plus incapable de suffire vaillamment et joyeusement au travail de la vie. La personnalité, cette vertu première de l'être qui veut se tenir debout contre le sort, se trouve cernée, envahie, débordée de toutes parts. L'éducation inaugure ce siège en introduisant dans notre esprit une énorme quantité d'idées adventices, résultat de l'expérience d'autrui, et que l'enfant doit s'assimiler, au lieu de créer ses propres idées d'après son expérience propre et ses besoins intimes. Au sortir du collège, le jeune homme a fait de tels efforts pour s'accommoder à des conceptions étrangères à lui-même, que la notion de son moi véritable en est rendue tout incertaine et troublée. Ajoutez à ce premier ébranlement moral l'ébranlement physique produit par la mauvaise hygiène, par la lassitude de la race, par la privation du libre exercice, enfin, dans un très grand nombre de cas, par la précoce fatigue du plaisir. Chez la femme, des causes analogues produisent un effet semblable. – Une personnalité douteuse, un premier détraquement nerveux, tels sont les deux faits auxquels vient s'adjoindre la diminution des certitudes religieuses et philosophiques. Un scepticisme presque universel sur le principe et le terme de la vie laisse cet homme et cette femme désarmés de tout secours supérieur, moins capables que jamais de se construire un asile inviolable dans la conscience, et d'autre part la société plus comblée multiplie les excitations. (173-175)

L'educazione sbagliata, la cattiva igiene, lo scarso esercizio fisico, la precoce mollezza dei costumi, la diffusa miscredenza... Tralascio il seguito della rassegna dei fattori della malattia contemporanea: uno è la scienza, che si è fatta complice dell'indebolimento dell'energia morale volgarizzando la dottrina del determinismo; un altro è la democrazia, a cui interessano i grandi numeri che riducono l'importanza dell'azione

individuale. Il bilancio è catastrofico: un fatalismo di massa, dannosissimo all'equilibrio complessivo degli umori sociali:

Aperçue sous cet angle de fatalisme absolu, la vie humaine est une chose triste et dangereuse. Pour les frères de Goncourt, en particulier, elle se réduit presque à une série d'attaques d'épilepsie entre deux néants. Il s'exhale de leurs livres, comme de ceux de leurs disciples, une pénétrante impression de mélancolie découragée, et en cela encore ils se rattachent au pessimisme général de notre civilisation française actuelle. (178-179)

I Goncourt, nature di collezionisti e di contemplatori, si sono compiaciuti morbosamente della tragedia, e inducono i loro lettori alla medesima curiosità, al medesimo compiacimento:

C'est un pessimisme qui recueille des documents sur lui-même et se complaît dans le minutieux catalogue de sa misère. Plusieurs de leurs personnages se regardent mourir, morceau par morceau, et font comme un inventaire de la dure banqueroute de facultés qu'il leur faut subir. Ils sont ainsi bien de leur temps, qu'ils ont séduit par ce trop de ressemblance, car la curiosité, dernière passion des vieilles gens, est demeurée celle aussi de notre siècle caduc. (179)

La seconda serie degli *Essais* è la più apocalittica; il saggio sui Goncourt, terzo di cinque, vi occupa non a caso la posizione centrale. Al centro del saggio, a chiudere il secondo dei tre paragrafi che lo compongono, una personificazione fortissima del tempo presente («notre siècle caduc»), della sua malattia e della sua curiosità, del suo arrendersi e adagiarsi:

Avec sa littérature d'enquête, ses journaux remplis du détail de ses infamies, son art de déformation et de laideur patiemment ramassées, il me fait me souvenir d'un homme que je vis un jour, dans un hôpital, tirer de son chevet une glace à main et y regarder, entre deux pansements, sa bouche dévorée d'un

cancer. Seulement la glace que les Goncourt présentent à nos plaies est taillée en biseau et placée dans un cadre d'argent ciselé où sourit la grâce des Amours de l'autre siècle, de ce siècle qui, avant sa tragédie politique, vieillissait aussi gaiement que le nôtre vieillit tristement, – avant quelle tragédie sociale? Qui le dira? (179-180)

L'emblema del canceroso che si scruta in uno specchio prezioso è stridulo e impressiona; e misura, non meno delle interrogative finali, il grado dell'allarme bourgettiano: alimentato non così secondariamente dallo scrivere-dipingere dei fratelli naturalisti, maestri dell'imperfetto pittoresco.

Finzione e convenzione.
Teoria e storia della narrazione simultanea
Riccardo Castellana

Raccontare al presente

Da sempre le storie si raccontano al passato, siano esse resoconti di fatti realmente accaduti oppure finzioni letterarie. È una regola non scritta della narrazione, ma che come ogni regola ha le sue eccezioni, e quella che chiamiamo “presente storico” (o “narrativo”) è la più nota, ma non l’unica. In un saggio di una ventina d’anni fa Pier Marco Bertinetto ne ha offerto una rassegna critica, e oltre a individuare un ventaglio abbastanza ampio, e per certi versi insospettabile,¹ lo

¹ È un ventaglio che include, tra l’altro, anche il presente “metalettico”, che si ha quando il narratore mette in scena sé stesso nell’atto della scrittura, come in questo esempio da Svevo citato dallo stesso Bertinetto (Pier Marco Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell’Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003, pp. 70-71): «Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente eliminai ogni sforzo. Il mio pensiero *mi appare* isolato da me. Io lo *vedo*. *S’alza, s’abbassa...* ma è la sua sola attività. Per ricordargli ch’esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, *afferro* la matita. Ecco che la fronte *si corruga* perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso *risorge* ed *offusca* il passato.

studioso si concentra soprattutto sulla dialettica di fondo tra il presente “drammatico” e il presente “epico”, sulla quale vale la pena insistere anche qui.

Il presente “drammatico” è adottato, in sequenze narrative limitate, per dinamizzare un singolo evento, caricandolo di pathos emotivo o di icasticità e isolandolo dal resto; il presente “epico”, al contrario, non drammatizza l’evento, ma lo sottrae alla normale temporalità. Se il primo tipo è ben documentato in Manzoni,² vari esempi del secondo sono offerti invece da Buzzati ne *Il deserto dei Tartari* (1940), da Primo Levi in *Se questo è un uomo* (1947), da Mario Rigoni Stern ne

Ieri avevo tentato il massimo abbandono». Ha valore metalettico, ma con in più una funzione di commento e di sottolineatura emotiva anche questo esempio dal *Deserto dei Tartari* di Buzzati: «Ma il signor colonnello continuava a pulire con il fazzoletto, senza motivo, le lenti dei suoi occhiali, sfogliava i rapporti accumulati sul tavolo: l’ordine del giorno da firmare, una richiesta di licenza, il modulo giornaliero dell’ufficiale medico, un buono scarico della selleria. Che cosa *aspetti*, signor colonnello? il sole è già alto, perfino il maggiore Matti, entrato poco fa, non nascondeva una certa apprensione, perfino lui che non *crede* mai in niente. *Fatti* almeno vedere dalle sentinelle, un piccolo giro sulle mura. Gli stranieri, ha detto il capitano Forze che è andato a ispezionare la Ridotta Nuova, *si distinguono* oramai uno per uno, e *risultano* armati, *portano* sulle spalle fucili, non *c’è* tempo da perdere» (ivi, p. 85).

² Si tratta, sostanzialmente, di una forma di ipotiposi, assai praticata da Manzoni, e nei *Promessi sposi* molto più che nel *Fermo e Lucia*. Bertinetto cita in proposito il seguente esempio dalla Quarantana: «Nella chiesa di sant’Antonio, un giorno di non so quale solennità, un vecchio più che ottuagenario, dopo aver pregato alquanto inginocchiato, volle mettersi a sedere; e prima, con la cappa, spolverò la panca. “Quel vecchio unge le panche!” gridarono a una voce alcune donne che vider l’atto. La gente che si trovava in chiesa (in chiesa!), fu addosso al vecchio; lo *prendon* per i capelli, bianchi com’erano; lo *carican* di pugni e di calci, parte lo *tirano*, parte lo *spingon* fuori; se non lo finirono, fu per istrascinarlo, così semivivo, alla prigione» (*Tempi verbali e narrativa italiana dell’Otto/Novecento*, cit., pp. 74-75). «Il Presente “narrativo”, come si è spesso ripetuto, consente di ravvicinare l’evento alla prospettiva del locutore-scrittore, riattualizzandolo e focalizzandolo, ossia (in ultima analisi) conferendogli un maggior impatto emotivo» (ivi, p. 76).

Il sergente nella neve (1953). In questo secondo caso, il fenomeno interessa *lunghe porzioni di testo*, ampie zone narrative molto più estese di quelle che i narratori ottocenteschi riservavano al presente drammatico: nel *Sergente*, ad esempio, il brano della ritirata dell'Armir non assume rilievo dinamico proprio perché la sua eccezionale estensione (circa sessanta pagine) impedisce l'effetto di contrasto e offusca la messa in rilievo di quell'episodio rispetto al resto del racconto. In conclusione, mentre il più tradizionale presente drammatico si inseriva «pienamente nella sequenza narrativa, con effetto di sottolineatura puntuale e localizzata di un evento», questo nuovo tipo di presente «punta invece [...] alla detemporalizzazione della vicenda, che viene in qualche modo sottratta al consueto fluire degli avvenimenti, e come trasferita in una dimensione di più interiorizzata percezione dell'esperienza».³

Sono, quelle di Bertinetto, osservazioni preziose e di cui fare tesoro e che tuttavia non spiegano, se non in minima parte, la natura del fenomeno che qui ci interessa e sul quale vorrei proporre qualche riflessione di carattere teorico e storico: quello per cui un testo narrativo, un racconto o un romanzo, si dia non parzialmente (per segmenti più o meno ampi) al presente ma *interamente* in questo tempo verbale. Le argomentazioni della linguistica testuale e della stilistica, infatti, valgono, mi pare, a una sola condizione: che il presente si *alterni* a uno dei tempi del passato; diversamente, non si otterrebbe nessuno degli effetti stilistici sin qui descritti, nemmeno quello della "sospensione" del tempo del presente epico, di cui ha senso parlare solo in rapporto a una temporalità "normale" (o non "sospesa") essa pure rappresentata nel testo, anzi in esso dominante. In opere narrative *interamente* al presente narrativo (delle quali però Bertinetto non parla mai), è invece abolita qualunque dialettica tra primo piano e sfondo, e di conseguenza gli effetti di *mise en relief* derivanti da quella dialettica (drammatizzazione,

³ Ivi, p. 87.

detemporalizzazione, commento metalettico rispetto a un plot principale, o anche la semplice e meno motivata *variatio stilistica*) non potranno darsi.⁴

Altra e importante differenza tra i due fenomeni è che mentre il presente “storico” o “narrativo” descritto dalla linguistica non mette mai in crisi la natura retrospettiva del racconto (l’informazione *temporale* del verbo è cioè esattamente la stessa che sarebbe stata veicolata dal passato remoto o dell’imperfetto: in entrambi i casi s’intende infatti che l’azione è avvenuta nel passato), in una narrazione *interamente* al presente le cose non stanno così, e in assenza di indicazioni contrarie il lettore deve supporre una *sincronia effettiva* tra azione e enunciazione (l’azione narrata non è avvenuta nel passato ma avviene nel momento stesso in cui è raccontata).

L’ipotesi che si può avanzare, fatte queste osservazioni preliminari, è che l’uso esclusivo del presente indicativo in un testo narrativo di finzione (il solo che qui mi interessi) non sia un fenomeno stilistico ma piuttosto strutturale, e come tale debba o possa essere spiegato con strumenti di tipo narratologico. Nella medesima prospettiva, inoltre, diventano rilevanti anche altri due aspetti che Bertinetto trascura: la distinzione tra terza persona (Buzzati) e prima persona del presente indicativo (Rigoni e Levi), e quella tra testi di finzione (*Il deserto dei tartari*) e scritture memorialistiche o comunque fattuali (*Se questo è un uomo*). Come vedremo, fra i tre aspetti non mancano precise correlazioni.

⁴ Cfr. anche Dorrit Cohn, «*I Doze and Wake*». *The Deviance of Simultaneous Narration*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1999, p. 99: «The highlighting impact generally attributed to the use of the historical present – variously expressed in terms of enhanced vividness, dramatic effect, or presentification – is accordingly understood as being wholly dependent on its intermittence: if it were not embedded in normal tensual surroundings, its tensual deviance would not stand out».

Narrazione simultanea

Nell'ambito dei fenomeni relativi alla «voce», il tempo della narrazione può rientrare, secondo Genette, in una sola delle quattro seguenti categorie: la più comune è la «narrazione ulteriore», che si ha quando chi racconta colloca la vicenda narrata alle proprie spalle, nel passato, come cosa già accaduta; la seconda è la «narrazione anteriore», vale a dire il racconto predittivo, al futuro, di ciò che accadrà (la profezia, l'oroscopo, e ogni altro fatto che chi narra colloca di fronte a sé nella catena cronologica); la terza, quella che ci interessa qui, è la «narrazione simultanea» (d'ora in poi NS), nella quale l'enunciazione narrativa avviene nel momento esatto in cui l'azione si compie (come nella telecronaca sportiva, per esempio), e non va confusa con la quarta modalità, la «narrazione intercalata», dove non c'è simultaneità ma la narrazione insegue costantemente il presente dell'enunciazione senza mai raggiungerlo, colmando di volta in volta la lacuna che separa il tempo del racconto dal tempo della storia (la scrittura diaristica ne è probabilmente l'esempio migliore).⁵

Pur non esclusiva della fiction, la NS ha grande rilievo, come vedremo, proprio nella dimensione finzionale, ed è ancora Genette a vedere, a questo proposito, una polarizzazione di fondo nel suo uso letterario. Per un verso, infatti, la NS può annullare la storia a vantaggio del racconto e tendere ad azzerare l'azione trasformando la scrittura in commento: è quanto avviene nel monologo interiore dei *Lauri senza fronde* (1887) di Édouard Dujardin, dove di fatti ne accadono in realtà pochissimi (ma non ogni monologo interiore è necessariamente in NS: il monologo di Molly Bloom nell'*Ulisse*, per esempio, non lo è). Al polo opposto, invece, la NS può annullare tendenzialmente il racconto a vantaggio della storia: può abolire cioè il commento e portare all'estremo la tendenza contraria,

⁵ Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 264.

quella al romanzo behaviorista alla Hemingway, abbattendo proprio quella barriera residua che, nei racconti dello scrittore nordamericano, allontana il narratore dalla vicenda narrata, cioè appunto l'uso distanziante, sul piano temporale, del *past tense*. È quanto si verifica nel *nouveau roman*.⁶

Gli esempi proposti da Genette non dovrebbero però portare a conseguenze affrettate. È la simultaneità autodiegetica non conduce necessariamente al monologo interiore, così come quella eterodiegetica non si risolve obbligatoriamente in *camera eye*: se è ben individuabile una linea monologante che da Dujardin porta al *Sottotenente Gustl* di Schnitzler (1900: primo esempio di monologo interiore in tedesco) fino a *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky, l'iniziatore del genere autofinzionale, è anche vero che la splendida novella del tardo Pirandello intitolata *Una giornata* (1936) va esattamente in direzione contraria, caratterizzata com'è da una sorta di depersonalizzazione e di distacco oggettivo. Ne riporto a titolo esemplificativo il solo incipit, su cui tornerò nelle conclusioni, e ne sottolineo l'importanza ai fini strutturali, perché è proprio l'attacco di un testo, di solito, a fornire al lettore le indicazioni decisive sul tempo della narrazione:

Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me. Non riesco a riavermi dallo sbalordimento. Ma ciò che più mi impressiona è che non mi trovo addosso alcun segno della violenza patita; non solo, ma che non ne ho neppure un'immagine, neppur l'ombra confusa d'un ricordo. Mi trovo a terra, solo, nella tenebra d'una stazione deserta; e non so a chi rivolgermi per sapere che m'è accaduto, dove

⁶ Dove però l'abbattimento delle distanze determina una "trasparenza" rappresentativa ingannevole nella quale si annidano spesso veri e propri paradossi narratologici: in *La gelosia* (1957) di Alain Robbe-Grillet, com'è noto, la NS è formalmente eterodiegetica e a focalizzazione esterna, ma se si ha cura di sommare tutti gli indizi disseminati nel testo si scopre che il narratore è interno all'azione: è il geloso "assente" del triangolo erotico.

sono. Ho solo intravisto un lanternino cieco, accorso per richiudere lo sportello del treno da cui sono stato espulso. Il treno è subito ripartito. È subito scomparso nell'interno della stazione quel lanternino, col riverbero vagellante del suo lume vano. Nello stordimento, non m'è nemmeno passato per il capo di corrergli dietro per domandare spiegazioni e far reclamo.

Ma reclamo di che? Con infinito sgomento m'accorgo di non aver più idea d'essermi messo in viaggio su un treno. Non ricordo più affatto di dove sia partito, dove diretto; e se veramente, partendo, avessi con me qualche cosa. Mi pare nulla.⁷

Da Pirandello a Calvino (e oltre)

Propongo qui di adottare la categoria di NS in senso più restrittivo rispetto a Genette (che su questo punto appare reticente), e di applicarla solamente, d'accordo con Cohn,⁸ a quelle opere narrative che adottino il presente narrativo come tempo *esclusivo* (o almeno *portante*) del racconto. Da questa scelta, radicale ma necessaria, segue il corollario che gli inserti al presente narrativo in una narrazione ulteriore *non vadano considerati come NS*: qualunque sia la loro natura (drammatica, epica, metalettica ecc.), il loro appartenere a un testo prevalentemente al passato non lascia adito a dubbi su quale sia la reale collocazione del narratore rispetto ai fatti narrati: saremmo ovviamente in presenza di una narrazione ulteriore al presente "storico". Preciso qui che è solo ed esclusivamente il problema della collocazione cronologica della voce narrante in rapporto all'azione a essere rilevante in un'ottica narratologica, mentre ogni considerazione sul valore aspettuale del verbo (per esempio il carattere

⁷ Luigi Pirandello, *Una giornata*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1990, vol. III, p. 782. Per un'analisi della novella e per il nesso tra narrazione simultanea e tema della perdita della memoria, cfr. Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Napoli, Liguori, 2018, pp. 147-150.

⁸ D. Cohn, «*I Doze and Wake*», cit., p. 97.

di compiutezza dell'evento che designa), benché stilisticamente assai rilevanti, sono influenti in questa prospettiva.

Torneremo tra poco sulla questione strutturale della differenza di «voce» (omodiegesi vs eterodiegesi). Prima però è necessario tracciare, almeno per sommi capi, una storia della NS così definita, ricordando innanzi tutto che è proprio Pirandello, insieme a Federigo Tozzi, uno dei primissimi sperimentatori della simultaneità eterodiegetica, la cui nascita va quindi situata (almeno per quanto riguarda l'Italia) agli anni Dieci del Novecento, dunque ben prima di quel *nouveau roman* che è di solito indicato come l'iniziatore della tendenza. Non è tutto: rileggendo il corpus novellistico pirandelliano in ordine cronologico (grazie alla meritoria edizione di Lucio Lugnani),⁹ ci si accorge facilmente che la NS: 1) è inizialmente del tutto assente dallo spettro di possibilità narrative dell'autore dal 1884 al 1910; 2) compare per la prima volta in *Pensaci Giacomino!*, del 1910; 3) diventa la modalità preferita nelle novelle moderniste degli anni Trenta (ben otto delle quali sono in NS). Un'analisi di *Pensaci Giacomino!* permetterebbe anche di formulare un'ipotesi genealogica: è stata forse la crescente consuetudine di Pirandello con la scrittura teatrale, infatti, a esercitare un'azione modellizzante anche nella sua narrativa breve, spesso fatta di dialoghi e, per così dire, di didascalie "espansive" (non a caso, sei anni dopo quella stessa novella sarebbe diventata proprio una commedia). Né è da dimenticare il precedente di un altro straordinario novelliere di primo Novecento, Federigo Tozzi, che in *Una recita cinematografica* (1918) sperimenta in modo rigorosissimo l'eterodiegesi simultanea in una novella sul cinematografo, il quale è, insieme al teatro, l'altro *medium* che molto probabilmente ha influenzato la nascita della NS letteraria (anche in questo caso, ciò avviene con una quarantina d'anni di anticipo rispetto al *nouveau roman*).¹⁰

⁹ L. Pirandello, *Tutte le novelle*, a cura di L. Lugnani, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁰ Cfr. Jean Bloch-Michel, *L'indicativo presente*, trad. it. di P. Frignani, Milano, Bompiani, 1965, utile per capire il nesso tra NS e cinema ma assai poco rigoroso nelle descrizioni stilistico-strutturali.

Con Dujardin e Schnitzler in Europa, con Tozzi e Pirandello in Italia, siamo nell'ambito della novellistica, che si conferma anche ai primi del Novecento come il grande cantiere sperimentale dell'arte narrativa. Per leggere il primo romanzo in NS occorre aspettare, credo, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque, uscito a Berlino nel 1929 e tradotto in Italia da Mondadori nel 1931.¹¹ Pochi anni dopo, nel 1936, compare anche il primo romanzo italiano in NS: *Quartiere Vittoria*, di Ugo Dèttore, un capolavoro del "secondo" modernismo purtroppo sconosciuto anche a molti specialisti, e un romanzo a dir poco straordinario che, facendo tesoro della lezione döbliniana di *Berlin Alexanderplatz* (1929), racconta in modi espressionisti e sperimentali la speculazione edilizia dei nuovi quartieri residenziali sorti intorno a Firenze durante il fascismo.¹²

Non è un caso che Dèttore, al pari di altri notevolissimi narratori degli anni Trenta come Umberto Barbaro e Carlo Bernari, sia considerato tra i precursori del neorealismo. E qualcosa dell'innovazione tecnica di *Quartiere Vittoria* dev'essere pur passato agli scrittori della seconda metà degli anni Quaranta, se nel 1947, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, escono *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus* di Vittorini (nel gennaio); *Cronache di poveri amanti* di Pratolini

¹¹ La prima trad. it. (di Stefano Jacini) di *Im Westen nichts Neues* (Berlin, Propyläen-Verlag, 1929) compare nel 1931 nella collana "I libri della Guerra" di Mondadori. L'impressione superficiale è quella di una scrittura di tipo diaristico, ma vari elementi del contesto portano a escludere che si tratti di un caso di narrazione intercalata. A ritenere che si tratti del primo romanzo in NS (autodiegetica, peraltro) è Cohn, «*I Doze and Wake*», cit., p. 97, n. 7.

¹² Ugo Dèttore, *Quartiere Vittoria*, Milano, Bompiani, 1936. Per una collocazione storiografica di Dèttore, cfr. R. Castellana, *Realismo modernista: problemi interpretativi e limiti cronologici di una categoria*, in *Rappresentazioni narrative. Realismo, verismo, modernismo tra secondo Ottocento e primo Novecento. Sperimentazione italiana e cornice europea*, a cura di G. Alfieri et al., Catania, Fondazione Verga, 2020, pp. 37-48.

(primavera)¹³ e *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino (ottobre):¹⁴ tre romanzi più o meno rigorosamente al presente. Vittorini, dal canto suo, sceglie l'omodiegesi, ma rifiuta l'avvitamento introspettivo del monologo interiore, raccontando i nudi fatti, senza commento, come nella miglior tradizione behaviorista americana che tanto ammirava.¹⁵ Pratolini e Calvino adottano entrambi l'eterodiegesi, ma con esiti molti diversi: nelle *Cronache* il presente assolve spesso, e non senza enfasi, a una funzione "epica", alternandosi talvolta al passato remoto. Lo scrittore fiorentino, peraltro, si ispirava consapevolmente alla tecnica cinematografica, come confidava a Parronchi in una lettera del 14 marzo 1946:

Io ho impostato tutta la narrazione, o quasi, sul *presente storico*. Avevo l'esigenza di battere un tempo sempre diretto, l'evidenza appunto della "cronaca" e mi propongo il risultato di condurre il lettore alla scoperta del racconto come se questo accadesse sotto i suoi occhi, come se lui lettore lo costruisse, come così succede, per cui un'ora viene dietro l'altra col suo mistero d'avvenire e non si sa mai un minuto prima "ciò che ci aspetta": la grande

¹³ Nella prima edizione di *Cronache di poveri amanti*, uscita per Vallecchi nel 1947, Pratolini datava la composizione del romanzo «Napoli, 3 febbraio 1946 – Firenze, 14 settembre 1946».

¹⁴ Il problema della datazione del *Sentiero* è stato chiarito da pochissimo tempo, quando nel marzo 2018 il "Corriere della Sera" ha pubblicato stralci di una lettera a Silvio Micheli del 23 dicembre 1946, nella quale Calvino dice all'amico di aver terminato la stesura del libro, «dopo quindici giorni di indefesso travagliato lavoro», la sera prima. Einaudi pubblicherà il *Sentiero* nell'ottobre dell'anno successivo (Paolo Di Stefano, *I Nidi di ragno erano un bebè. Così Calvino festeggiò il parto*, "Corriere della Sera", 11 marzo 2018, p. 35)

¹⁵ *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus*, Milano, Bompiani, 1947, è il racconto in presa diretta della vita quotidiana di un giovane operaio disoccupato della periferia di Milano. Nonostante l'uso della prima persona, non c'è traccia di monologo interiore né di altre forme di esplorazione della coscienza o di resa immediata dell'interiorità: la voce narrante omodiegetica è, al contrario, funzionale all'ottenimento di una prospettiva dal basso.

dimensione, nuova e diretta, che secondo me ha recato all'arte il cinematografo.¹⁶

In realtà, a una lettura attenta del romanzo, gli scivolamenti dal “presente storico” al passato remoto appaiono piuttosto frequenti, soprattutto man mano che si procede nella lettura, come se Pratolini non fosse riuscito a sostenere troppo a lungo il peso e la novità della narrazione simultanea: del resto, l'alternanza dei tempi verbali a lui serve a segmentare in episodi la narrazione ma soprattutto a conferire a determinati episodi una dimensione epica e sovrastorica.

Quanto a Calvino, il suo uso del presente è ben più rigoroso e rientra nella strategia complessiva di raccontare la lotta partigiana senza retorica, giocando con un doppio effetto di regressione “infantile”:¹⁷ da un lato, come tutti i critici di Calvino sanno bene, abbiamo l'abbassamento del punto di vista, che è per (quasi) tutto il romanzo quello di Pin, un ragazzino proletario con la testa piena di storie e di favole; ma dall'altro c'è anche il parallelo annullamento della distanza temporale tra i fatti e il loro racconto, con un effetto di presentificazione che favorisce l'immersione del lettore nella vicenda. Questa doppia sperimentazione tecnica (tanto sul punto di vista quanto sul tempo della narrazione) permette forse di capire meglio il senso di quella famosa frase della Prefazione del 1964 al *Sentiero* in cui Calvino curiosamente affermava: «mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo».¹⁸ C'è insomma un preciso legame (che andrebbe studiato meglio) tra il realismo modernista degli anni Dieci, Venti e Trenta, e il nuovo realismo degli anni Quaranta.

¹⁶ Vasco Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di A. Parronchi, Firenze, Polistampa, 1992, p. 148.

¹⁷ Con un possibile precedente nella novella *Cinci* di Pirandello (per cui cfr. Castellana, *Finzione e memoria*, cit., p. 142).

¹⁸ I. Calvino, *Prefazione 1964*, in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 1187.

Il *Sentiero* non costituisce peraltro un esperimento isolato per Calvino, che subito prima e subito dopo il romanzo pubblica vari racconti in NS, solo in parte raccolti in *Ultimo viene il corvo* (1949).¹⁹ Dopo la fase neorealista, lo scrittore torna alla NS con alcuni testi di *Ti con zero* (1967),²⁰ nel 1973, con *La taverna dei destini incrociati*, nel 1979 con *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (e non solo nella cornice, ma anche in alcuni capitoli interni: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *In una rete di linee che s'allacciano*, *In una rete di linee che s'intersecano*, *Intorno a una fossa vuota*, *Quale storia laggiù attende la fine*) e infine, nel 1983, in *Palomar*.²¹ Ma per spiegare adesso, a questa altezza, la netta preferenza di Calvino per questo procedimento non basta più richiamarsi alla (possibile) eredità del realismo modernista degli anni Trenta e del neorealismo italiano, e occorre invece allargare lo sguardo al contesto europeo. Nel frattempo c'era stata infatti l'*école du regard* (oltre a *La gelosia* di Robbe-Grillet, almeno *Ritratto d'ignoto*, del 1948 e *Martereau*, del 1953, di Nathalie Sarraute, e *La modificazione* di Michel Butor, del 1957), che aveva suggestionato molti scrittori europei, e tra questi, probabilmente, anche Ingeborg Bachmann, la quale nel 1971 pubblica *Malina*, un romanzo omodiegetico in NS con ampie parti dialogiche. Un capitolo a parte meriterebbe poi la narrazione simultanea alla seconda persona, inventata (forse)

¹⁹ Esclusi da *Ultimo viene il corvo* sono i racconti in NS *E il settimo si riposò* (1946), *Ragionamento del cugino* (1946), *Vento in una città* (1946), *Amore lontano da casa* (1947). Inclusi nel libro sono invece *I fratelli Bagnasco* (1946), *I figli poltroni* (1948), *La casa degli alveari* (1949).

²⁰ In particolare tutti quelli dell'ultima sezione e cioè: *Ti con zero*, *L'inseguimento*, *Il guidatore notturno*, *Il conte di Montecristo* (tutti in NS omodiegetica).

²¹ Oltre che in alcuni racconti degli anni Settanta e Ottanta ora riuniti nel terzo volume dei Meridiani, tra i *Racconti sparsi*: *La glaciazione* (1973), *La pompa di benzina* (1974), *Prima che tu dica "Pronto"* (1975), *Il richiamo dell'acqua* (1976), *L'incendio della casa abominevole* (1973), *I disegni arrabbiati* (1977), *Altre città* (1976), *Un re in ascolto* (1984).

da Butor (*La modificazione*), ripresa da Perec (*Un uomo che dorme*, 1967) e poi adottata dallo stesso Calvino.²²

All'altezza degli anni Ottanta i ruoli si rovesciano ed è il Calvino postmoderno e tradotto in tutto il mondo (la versione inglese di *Se una notte* è del 1981) a fare scuola. Alle sue NS si ispirano con buona probabilità Jay McInerney in *Le mille luci di New York* (1984), ancora un romanzo al presente e in seconda persona, e di sicuro Andrea De Carlo (*Uccelli da gabbia e da voliera*, 1982) e Daniele Del Giudice (*Lo stadio di Wimbledon*, 1983). Ma in NS è anche *Altri libertini* (1980) di Tondelli, lontanissimo da Calvino e da coloro che ne hanno raccolto l'eredità, eppure tutt'altro che estraneo al postmoderno, anche dal punto di vista delle scelte strutturali.²³ Il che indica, al di là dell'influenza dei singoli modelli, che nel corso degli anni Ottanta questa modalità di racconto conosce una vera e propria esplosione, come testimonia il caso di J.M. Coetzee, che di questa tecnica ha fatto una specie di marchio di fabbrica, da *Aspettando i barbari* (1980, oggetto di una lettura esemplare di Dorrit Cohn)²⁴ a *Infanzia* (1997) e *Gioventù* (2002).

²² Cfr. Filippo Pennacchio, «Potrei scriverlo tutto in seconda persona». *Se una notte d'inverno un viaggiatore come you-narrative*, "Enthymema", XXVI (2020), pp. 65-79, <<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/14872>> (data di ultima consultazione: 14 aprile 2023), che ipotizza un legame più stringente tra Calvino e *Terra amata* di Jean-Marie Le Clézio, piuttosto che con Perec. Sul romanzo alla seconda persona cfr. Monika Fludernik, *The Category of 'Person' in Fiction. You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference*, in *Current Trends in Narratology*, ed. by G. Olson, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, pp. 101-141 e Brian Richardson, *Unnatural Voices*, Columbus, Ohio State UP, 2006, pp. 17-36. In *Se una notte* Calvino esaspera, a ben vedere, l'uso di quel presente metalettico che Bertinetto ravvisava in Svevo e in Buzzati: nel secondo caso (e ovviamente in Calvino) il presente metalettico è anche una evidente marca di finzionalità.

²³ Cfr. R. Castellana, *Lettura di Altri libertini di Tondelli*, in *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, a cura di F. Di Mattia et al., Massa, Transeuropa, 2020, pp. 69-78.

²⁴ D. Cohn, «*I Doze and Wake*», cit., pp. 96-108.

L'elenco potrebbe allungarsi, ma per tirare le somme diciamo che è probabilmente con l'ultimo Calvino, almeno in Italia, che lo sperimentalismo primo- e secondo-novecentesco sono scesi a compromesso con il ritrovato piacere del testo degli anni Ottanta: in pieno postmoderno, le asperità residue delle stagioni precedenti sono state ormai smussate e persino qualcosa di "innaturale" come la NS può ora farsi tradizione, cessando di essere percepito come ostacolo alla leggibilità. Non a caso oggi essa continua a essere adottata non solo dalla letteratura di ricerca (per limitarci all'Italia: Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, 2008; Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene*, 2009; Davide Orecchio, *Storia aperta*, 2021) ma fa ormai parte delle opzioni strutturali della narrativa di consumo e in particolare di quella rivolta agli appassionati del romanzo storico nazionale (*I leoni di Sicilia. La saga dei Florio*, 2019).²⁵

Finzione e convenzione

La rete dei rapporti intertestuali potrà essere ricostruita meglio e con più precisione in un secondo momento, e meglio se in un'ottica comparatistica. Quel che è certo, però, ripetiamolo ancora una volta, è che a partire dagli anni Ottanta la NS si "normalizza" e viene ammessa anche dal lettore meno smaliziato come una possibilità concreta della fiction. Ancora nel 1964 nessuno lo avrebbe dato per scontato, se uno studioso attento all'evoluzione della lingua come Harald Weinrich considerava la narrazione interamente al presente come una sorta di assurdo estetico e sottoscriveva il giudizio secondo cui «un racconto tutto al presente è come una lettera con tutte

²⁵ Ringrazio per questa segnalazione Concetta Maria Pagliuca. Volendo allargare lo sguardo al di fuori dei confini nazionali, sempre negli anni Duemila (come mi fa notare invece Stefania Sini) anche uno dei più rilevanti scrittori russi contemporanei, Vladimir Sorokin, ha scelto la narrazione al presente in prima persona per almeno un paio dei suoi romanzi più noti: *La giornata di un opričnik* (2006) e *Manaraga* (2017).

le parole sottolineate».²⁶ Se solo una quindicina d'anni dopo tutto cambia, non è solo per le mutate dinamiche interne al campo letterario, ma perché da un lato la letteratura risente sempre di più dell'influenza del cinema e della televisione, e dall'altro il senso complessivo dell'esperienza estetica è radicalmente mutato.

Quanto al primo aspetto, più facile da descrivere, basterà dire che, per forme narrative realmente *narratorless* come le narrazioni audiovisive, il problema della posizione cronologica del narratore rispetto alla storia *non si pone per principio*, e qualora si ponesse, non sarebbe di sicuro in termini di "ulteriorità": un film non "ri-presenta" una storia già avvenuta nel passato, ma "presenta" una storia che accade e che si svolge davanti ai nostri occhi, cosicché quello che, come spettatori, vediamo sullo schermo è il puro presente dell'immagine.²⁷ Ora, per quanto in ambito letterario sia difficile (almeno ragionando in termini rigorosamente genettiani, come cerco di fare) pensare alla possibilità di una narrazione realmente *narratorless*, il tipo di narrazione che più si avvicina all'esperienza estetica del cinema è proprio la NS, dove la "voce" parla simultaneamente allo svolgersi degli eventi.

Il secondo aspetto è più complesso, e per affrontarlo potremmo a questo punto recuperare la categoria di presente "detemporalizzante" proposta da Bertinetto per spiegare la novità di certi inserti al presente delle narrazioni di Levi, Rigoni Stern e Buzzati. Ebbene, da un certo punto di vista, con la NS quel fenomeno non è più circoscritto a precise porzioni testuali ma è diventato esclusivo e totalizzante. Ma non si tratta solo di un fenomeno quantitativo: è cambiata anche, secondo me, la funzione della "detemporalizzazione", che nell'ultimo

²⁶ La citazione (da Petsch) è in Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, p. 126. Ma cfr. anche Käte Hamburger, *La logica della letteratura* [1957], a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

²⁷ J. Bloch-Michel, *L'indicativo presente*, cit., p. 81.

Calvino, in De Carlo, Del Giudice, Tondelli e altri non è più quella di sottrarre una singola vicenda «al consueto fluire degli avvenimenti», per trasferirla «in una dimensione di più interiorizzata percezione dell'esperienza».²⁸ Mancando l'alternanza dei tempi verbali, infatti, viene meno anche l'alternanza tra tempo comune e tempo "epicizzato"; o detto in altro modo, viene meno quel senso della profondità storica che, ancora in Levi o in Rigoni Stern, era fortissimo, laddove nelle narrazioni postmoderne non ci sono più momenti dotati di senso, da sottrarre allo scorrere del tempo e da consegnare idealmente alle nuove generazioni. Ciò che caratterizza il postmoderno, del resto, è un deprezzamento e una svalorizzazione della categoria di tempo in rapporto a quella di spazio.²⁹

Molto altro ancora si potrebbe dire su questo punto, ma per concludere vorrei tornare sul piano teorico e strutturale, provando a trarre un paio di conclusioni.

La prima è che il progressivo sviluppo della narrazione simultanea rende ancora più evidente la dimensione *convenzionale* della letteratura, e (per quanto ci riguarda) della fiction letteraria. È per convenzione, cioè, che noi *fingiamo* di collocare nel passato una storia d'invenzione, ma il passato a cui si riferisce la fiction non è lo stesso passato al quale si riferisce un libro di storia su Napoleone: ci serviamo in entrambi i casi, è vero, dello stesso tempo verbale, ma il vero significato del preterito epico o narrativo (eterodiegetico, diremmo meglio), di Omero o di Tolstoj, è quello di presentarci qualcosa facendola accadere nel momento in cui noi lo leggiamo.³⁰ Di

²⁸ P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., p. 87.

²⁹ Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo* [1984], trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989, pp. 22 e 35.

³⁰ Il preterito tedesco (che in italiano può essere tradotto, a seconda dei casi, o con l'imperfetto o con il passato remoto) è il tempo della narrazione epica, ma pur avendo forma di passato non esprime necessariamente un evento accaduto. «Il mutamento di significato, a prima vista paradossale, che si compie nel *praeteritum* della narrazione finzionale rivela [...] il carattere

conseguenza, anche un altro tempo verbale potrebbe (almeno in astratto) essere accettato, per convenzione, come tempo narrativo, e dunque anche il presente indicativo, che certo dispone di una potenzialità narrativa se solo pensiamo al fatto che è proprio del presente che ci serviamo per riassumere la trama di un romanzo come *I promessi sposi*, mentre se usassimo il passato remoto daremmo l'impressione al nostro interlocutore di credere che Renzo e Lucia siano persone reali.

Käte Hamburger, cui spetta il merito di avere individuato per la prima volta la distinzione fondamentale per la teoria letteraria tra il preterito "storico" e il preterito "epico", rifiuterebbe, è vero, il ricorso al concetto di "convenzione", ma in ultima istanza il preterito epico non è che un materiale linguistico come un altro di cui l'inventiva umana dispone per creare un mondo di finzione, e il compito di ogni buon scrittore è proprio quello di rifunzionalizzare, come un bravo *bricoleur*, gli elementi del linguaggio ordinario. Così, se nel romanzo realista ottocentesco il passato remoto o il *passé simple* (insieme ai tempi di sfondo come l'imperfetto) designavano ancora (convenzionalmente) il tempo della finzione, le NS novecentesche, a un certo punto della storia letteraria, come abbiamo visto, hanno cominciato sempre di più a costruire il tempo dell'irrealità servendosi del presente indicativo in alternativa al preterito. Che siamo ben dentro il campo della convenzione lo dimostra, del resto, quanto abbiamo detto nel paragrafo precedente: ogni innovazione tecnica nella narrativa può generare, in un primo tempo, un forte spaesamento, minacciando addirittura la tenuta dell'illusione mimetica. Di fronte alla *Bernadette* (1941) di Franz Werfel, la stessa Hamburger, nel 1957, non dissimulava il proprio fastidio, denunciando addirittura la trasgressione di

di finzione della narrazione stessa. In altri termini, la trasformazione la narrativa del *praeteritum* spiega come mai l'io epico, come si usa dire, non è un soggetto di enunciato. *Il mutamento di significato consiste nel fatto che il praeteritum perde la sua funzione grammaticale di designare tutto ciò che è passato»* (K. Hamburger, *La logica della letteratura*, cit., p. 91).

una «legge stilistica», e anche di fronte alle sperimentazioni del *nouveau roman* ammetteva la propria difficoltà a interpretare un fenomeno per quegli anni così nuovo.³¹ Tuttavia, lo spaesamento di fronte a un nuovo dispositivo è (spesso) solo temporaneo, perché ogni convenzione, per sua stessa natura, può a un certo punto essere accettata e infine percepita come “naturale”: a nessuno, oggi, il romanzo di Werfel sembra più sconvolgente o antiestetico.

La seconda conclusione ci porta invece a considerare più da vicino la differenza sostanziale, cui accennavo all’inizio, tra simultaneità omodiegetica e eterodiegetica: differenza a partire dalla quale potremmo trarre qualche indicazione di importanza fondamentale per la teoria della narrativa. A ben guardare, infatti, un racconto interamente all’indicativo presente e gestito in prima persona dal narratore non pone solo un problema di *convenzioni* letterarie (cioè di infrazione di una norma estetica transitoria), ma ci mette di fronte a un vero e proprio paradosso enunciativo: quello per cui è, a rigore, impossibile raccontare (e soprattutto mettere per iscritto) un’azione nello stesso identico momento in cui la si compie. È un paradosso ben descritto da Cohn nel saggio su *Aspettando i barbari* di Coetzee, un romanzo nel quale l’uso del presente non si spiega né in termini di presente storico né in termini di monologo interiore, ma designa un modo di raccontare innaturale, incongruo e non riconducibile alle modalità della comunicazione normale: qui tutto quanto accade è riferito simultaneamente dalla voce autodiegetica, che tuttavia, in termini realistici, non potrebbe farlo in quello stesso momento. Non esistendo traccia, in

³¹ Ivi, pp. 139-141. Se capisco bene, il vero elemento di disturbo del presente narrativo è, per Hamburger, l’informazione aspettuale dell’incompiutezza: mentre il preterito (passato remoto) designa un evento in sé compiuto, il presente, anche in tedesco, non offre di per sé informazioni aspettuative precise in questa direzione. Come abbiamo detto, tuttavia, in una prospettiva rigorosamente narratologica la NS va descritta solo ed esclusivamente in rapporto all’informazione temporale offerta dal verbo.

Coetzee, di comunicazione in differita (cioè di narrazione intercalata), se ne deve trarre la conclusione che *Aspettando i barbari* non imita un racconto diaristico o autobiografico, ma devia dalle forme note di racconto alla prima persona e si presenta inequivocabilmente al lettore come fiction.³²

Si consideri per chiarezza, a questo punto, la novella di Pirandello citata in precedenza: il vero paradosso di *Una giornata* non sta tanto in ciò che accade all'io narrante, come è parso a molti lettori, quanto nel fatto che costui narri qualcosa (e a chi poi? anche questo non è innaturale?) proprio mentre la sta facendo; il paradosso sta nel fatto che l'io narrante racconta di camminare per strada, di sedersi a un ristorante e di incontrare altre persone *nel preciso momento in cui compie quelle stesse azioni*, e non dopo, magari trascrivendone il ricordo, come avverrebbe nella narrazione intercalata diaristica. Persino quando si ritroverà, ormai infermo, nel letto di morte, continuerà a registrare verbalmente (e per iscritto, se noi lo leggiamo) ciò che accade, nell'impossibilità tuttavia di farlo in concreto.

In conclusione, sono paradossi enunciativi come quello della NS autodiegetica a dichiarare la natura finzionale di un

³² D. Cohn, «*I Doze and Wake*», cit., pp. 105-106. L'argomentazione di Cohn è stata chiaramente ripresa da Serge Doubrovsky quando considera retrospettivamente l'esperimento di *Fils* (1977) – l'archetipo dell'autofiction – nei termini seguenti: «L'enunciazione e l'enunciato non sono separati da un necessario intervallo, ma simultanei. “Vivere o raccontare”, diceva Sartre nella *Nausea*. Qui [in *Fils*], il vissuto si racconta nell'atto di viverci sotto forma di un flusso di coscienza naturalmente impossibile da trascrivere nel flusso del vissuto-scritto che si svolge pagina dopo pagina. Si tratta evidentemente di *finzione*»; Serge Doubrovsky, *Le dernier moi*, in *Autofiction(s)*, sous la direction de C. Burgelin, I. Grell, avec la collaboration de R.-Y. Roche, Lyon, PU de Lyon, 2010, p. 387, trad. mia. Nuova edizione online all'indirizzo <<http://books.openedition.org/pul/3546>> (data di ultima consultazione: 14 aprile 2023). Dunque: la simultaneità autodiegetica, sia quando vira verso il flusso di coscienza, sia quando non lo fa, è sempre una spia inequivocabile di finzione: basta la sua presenza a dirci che la storia che stiamo leggendo non è una storia vera. La differenza tra un'autofiction come *Fils* e un'autobiografia come *Infanzia* (1983) di Nathalie Sarraute è tutta qui.

testo, e a farlo ben oltre la semplice dimensione *convenzionale* della letteratura. Così come anche altri tratti distintivi primari della fiction (e in primo luogo, ovviamente, l'onniscienza psichica in regime eterodiegetico),³³ la NS rivela insomma l'essenza stessa della fiction, il suo statuto, se così si può dire, ontologico. La NS è dunque un oggetto interessante per la narratologia perché ci ricorda non solo che le convenzioni letterarie (e il gusto estetico) sono soggette a un costante rinnovamento, ma anche che, in certi casi, esse sono caratterizzate (con buona pace di Searle e della teoria degli atti linguistici) da una finzionalità di sostanza e strutturale. Essere consapevoli di questo in un'epoca come la nostra caratterizzata da generi come l'autofiction, la biofiction, il non fiction novel e altre forme ibride ci aiuta a individuare i confini (talvolta impercettibili) che separano i fatti dalle finzioni, stimolando le nostre capacità interpretative e mettendo alla prova le nostre competenze letterarie ed estetiche.

³³ In ambito eterodiegetico l'effetto di finzione è dato principalmente dalla "innaturale" e quasi magica facoltà di accesso diretto alle menti dei personaggi da parte del narratore. Cfr., oltre a Hamburger, *La logica della letteratura*, cit., soprattutto, e per una casistica più precisa, D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978.

Tempi verbali non deittici in due momenti della poesia italiana contemporanea

Paolo Giovannetti

Il verbo al presente porta tutto il mondo
Franco Fortini

1. Comincio con un'*excusatio*, forse necessaria. Il titolo promette molto, ma l'esposizione manterrà – ahimè – troppo poco. Più esattamente, fornirà del tema una lettura molto orientata, parziale. Chi scrive, del resto, non è un linguista e il suo percorso di ricerca può apparire velleitario nel momento in cui tira in ballo qualcosa di tanto complesso qual è la deissi temporale.¹ Nondimeno, ho voluto conservare il riferimento,

¹ L'ambizione potrebbe inoltre essere quella di assecondare il pensiero di Banfield e la sua idea di un "tenseless time" elaborato sulla scia di Bertrand Russell, ed esemplificato con la pratica narrativa del "passato [= preterito] tragico", cfr. Ann Banfield, *Tragic Time. The Problem of the Future in Cambridge Philosophy and To the Lighthouse*, "Modernism / Modernity", VII, 1 (2000), pp. 43-75. Il punto per me allettante è che nella riflessione di Banfield una simile idea di temporalità spazializzata ha molto a che fare con la storia del XX secolo e con la sua eredità di violenza e guerra. Curiosamente, ma non troppo, si tratta di un tema che in Italia attraversa soprattutto il mondo della poesia, basti pensare alla vicenda letteraria di Sereni, Zanzotto, Raboni e Frasca (e non solo). Cfr. anche la voce *Tense*

leggermente provocatorio, alla “non-deissi” per trattare la questione frontalmente, su un piano narratologico, il più possibile narratologico cioè – e solo indirettamente linguistico.

Dunque, il filone principale degli studi narratologici a cui faccio (devo fare) riferimento è quello che si diparte dalle idee di Käte Hamburger, riprese nel tempo da Franz Karl Stanzel, Ann Banfield, Dorrit Cohn e Monika Fludernik² – e che in anni relativamente recenti (senza andare incontro, mi sembra, a particolari innovazioni) è stato discusso da altri – ad esempio da Per Krogh Hansen,³ con specifico riguardo però al racconto in prima persona al presente.

In questo ambito, si intendono come “non deittici” quei tempi verbali in vari modi assimilabili al preterito epico di Hamburger: vale a dire i passati che annullano l’uso naturale e comunicativo della lingua, sostituendo all’io delle enunciazioni

and Narrative, scritta dalla stessa Banfield, della *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, London-New York, Routledge, 2005, pp. 592-594. Ricordo qui il lavoro sul tempo presente nel racconto di cui è autore Christian Paul Casparis, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Bern, Francke Verlag, 1975, il cui titolo rovescia la nozione banfieldiana cui si è appena accennato. In effetti il “tense” presente usato in modo narrativo tende a essere massimamente fungibile quanto all’aspettualità. Se il preterito epico (o tragico) impone una temporalità (*time*) molto connotata anche stilisticamente, quasi unificando le aspettualità dei verbi al passato, il presente reso epico dalla narrativa degli ultimi Settanta-Ottanta anni risulta essere plasticissimo, eclettico, ed eredita le aspettualità di quasi ogni tipo di *tense*, con pochissime gerarchie.

² Non è il caso di citare pedissequamente la bibliografia di pertinenza, ben nota. Riassumono bene le posizioni narratologiche in gioco quanto al problema dei tempi verbali, da un lato Dorrit Cohn («*I Doze and Wake*», *The Deviance of Simultaneous Narration*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, Baltimore-London, The Johns Hopkins UP, 1999, pp. 96-108), dall’altro Monika Fludernik (*Chronology, Time, Tense and Experientiality in Narrative*, “Language and Literature”, XII, 2 [2003], pp. 117-134).

³ Per Krogh Hansen, *First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration*, in *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*, ed. by E. D’hoker, G. Martens, Berlin-New York, de Gruyter, 2008, pp. 317-338.

abituale qualcosa come un SÉ, rispetto al quale la natura di anteriorità del verbo si trasforma in una specie di presente, un presente del lettore, letteriale. Né è il caso che io riassuma nel dettaglio le posizioni di Hamburger, che tendo a frequentare nella declinazione proposta da Banfield. Voglio solo insistere sul fatto che questa deissi-zero è altra cosa dalla non-deissi o pseudo-deissi di cui ad esempio parla Pier Marco Bertinetto e in genere i linguisti.⁴ Basti pensare che in linguistica il perfetto semplice italiano è il tempo deittico quasi per eccellenza, laddove è evidente che se lo interpretiamo attraverso il filtro del preterito epico di Hamburger le considerazioni sono di natura opposta. E taccio dell'aoristo di Émile Benveniste⁵ (anch'esso *tenseless*, nell'accezione di Russell-Banfield), per non complicare troppo un quadro che peraltro suppongo largamente noto.

La posizione di Hamburger è andata incontro a numerose interpretazioni e precisazioni, in particolare da parte di Stanzel e Fludernik, che hanno dichiarato “non deittici” solo gli enunciati narrativi in situazione narrativa figurale, o anche in situazione narrativa in prima persona ma con un forte sbilanciamento nei confronti del sé narrato, dell'*experiencing self* (chiamiamola prima persona consonante, seguendo Dorrit Cohn).⁶ Nel momento in cui il narratore omodiegetico tratta la propria realtà passata come istanza tendenzialmente autonoma e implicata nei fatti raccontati, può verificarsi qualcosa di tipicamente “non deittico”.

Ma è altrettanto noto che le cose si complicano malettamente quando entra in gioco il tempo presente.⁷ Il cui

⁴ Riferimento indispensabile è: Pier Marco Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1986.

⁵ Ridondante, forse, il rinvio a Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* [1959], in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. di M.V. Giuliani, Milano, il Saggiatore, 1971, pp. 283-300.

⁶ Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton UP, 1978, pp. 26-33 e *passim*.

⁷ Lascio sullo sfondo la differenza strutturale tra un presente *drammatico* (quello che un tempo chiamavamo presente storico) e un presente in senso

uso narrativo (e quindi aspettualmente perfettivo) sta dilagando con sempre maggior successo – lo illustra molto bene Castellana in questo stesso volume⁸ – costringendoci a introdurre una serie di distinzioni non agevoli. La più ovvia è quella che – come ha fatto Fludernik sulla scia di Cohn – cerca di individuare un rapporto fra “preterito epico” e “presente finzionale”, ipotizzando l’esistenza di un “presente epico”, attivo in particolare (come detto) nella situazione narrativa figurale.⁹ Nella pratica testuale, la nozione è meno complessa di quanto non possa sembrare, dal momento che in molti racconti scritti con il tempo presente e alla terza persona l’aspettualità dominante finisce per essere quella tipica del preterito epico; e ciò per noi italiani significa la compresenza confusiva di perfettività e imperfettività. Come se insomma il presente neutralizzasse l’opposizione tra perfetto semplice (o anche composto) e imperfetto. Ad apertura di pagina, da *Il sentiero dei nidi di ragno*:

Pin entra [perfettivo aoristico: *entrò*] nell’osteria in punta di piedi, zitto; gli uomini parlottano [imperfettivo: *parlavano*]

forte *narrativo* che innerva un’intera opera dall’inizio alla fine. Si tratta di due realtà che andrebbero sempre ben distinte, come ha suggerito a suo tempo Ead., «*I Doze and Wake*», cit., pp. 98-99. La terminologia (p. drammatico *versus* p. narrativo) è quella adottata da P.M. Bertinetto, in *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, cit., pp. 334-336 e *passim*.

⁸ Va da sé che il ragionamento qui svolto di fatto esclude che si possa generalizzare – come fa Castellana – la nozione di narrazione simultanea. L’uso “epico” del presente in terza persona è cosa ben diversa dall’uso narrativo del presente in prima persona, come peraltro è sempre stato affermato nella tradizione qui seguita (cfr. *supra*, note 2 e 3). Si può parlare di simultaneità soprattutto nel secondo caso (e non senza una miriade di necessarie distinzioni): nel senso che l’omodiegesi, in modo specifico, legittimerebbe l’attivazione di quanto i linguisti chiamano “presente riportivo”. Ho provato ad affrontare alcune di tali questioni in un saggio sulla pratica *camera eye: Visto da altri, e rivisto. Approssimazioni alla “situazione narrativa” camera eye*, in Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 205-260.

⁹ Cfr. M. Fludernik, *Chronology, Time, Tense*, cit., pp. 121-125.

sempre intorno a un tavolo, coi gomiti che sembra [imperfettivo...] ci abbiano messo [> *avessero messo*] le radici. Solo quell'uomo sconosciuto non c'è [imperfettivo...] più e la sua sedia è [imperfettivo...] vuota. Pin è [imperfettivo] dietro a loro e non se ne sono accorti [imperfettivo: *se ne erano accortizi*]: lui s'aspetta [imperfettivo...] che tutt'a un tratto lo vedano [*vedessero*] e sussultino [*sussultassero*], facendogli piovere addosso una doccia di sguardi interrogativi. Ma nessuno si volta [perfettivo aoristico o compiuto: *si voltò, o si è voltato*]. Pin muove [perfettivo aoristico o compiuto...] una sedia. Giraffa torce [perfettivo aoristico o compiuto...] il collo, lo smiccia [perfettivo aoristico o compiuto...]; poi torna [perfettivo aoristico o compiuto...] a parlare piano.¹⁰

Proviamo a visualizzare la questione – seguendo la proposta di Fludernik – mediante una tabella peraltro non particolarmente fantasiosa:

	“Teller Narratives” (narratore “onnisciente”, o in prima persona dissonante)	“Reflector-Mode Narratives” (situazione narrativa figurale, o in prima persona consonante)
Preterito epico (non deittico)		X
“Narrative past tense” (deittico)	X	
Presente epico (non deittico)		X
“Narrative present” (deittico)	X	

¹⁰ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], in Id., *Romanzi e racconti*, ed. diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, prefazione di J. Starobinski, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 20.

Insomma, i presenti dei racconti in terza persona possono ereditare certe caratteristiche dei racconti al passato. La deissi-zero che qui prendiamo in considerazione si darebbe in quei contesti (come per esempio il romanzo di Calvino) in cui i fattori “riflettorizzanti”, *reflector-mode*, balzano in primo piano.

Purtroppo, le cose sono ancora più sfumate, particolarmente quando è in gioco la prima persona appunto al presente. Sappiamo fin troppo bene (credo che sia la stessa Cohn ad averlo detto meglio¹¹) quanto quella voce sia *borderline* e rischi sempre di sconfinare nel monologo: in qualcosa cioè che è privo di *mediazione* narrativa. Tanto peggio quando compare un presente deittico, com'è quello riportativo (il presente delle telecronache per intenderci). Leggiamo un passo di *Waiting for the Barbarians* di Coetzee (corsivi miei):

We sit in the best room of the inn with a flask between us and a bowl of nuts. We do not discuss the reason for his being here. *He is here under the emergency powers, that is enough.* Instead we talk about hunting. He tells me about the last great drive he rode in, when thousands of deer, pigs, bears were slain, so many that a mountain of carcasses had to be left to rot (“Which was a pity”). I tell him about the great flocks of geese and ducks that descend on the lake every year in their migrations and about native ways of trapping them. I suggest that I take him out fishing by night in a native boat. “That is an experience not to be missed,” I say; “the fishermen carry flaming torches and beat drums over the water to drive the fish towards the nets they have laid.” He nods.¹²

Pur cogliendo la dominante riportativa del passo, si noterà che la porzione in corsivo esprime ambiguamente o un pensiero

¹¹ D. Cohn, «*I Doze and Wake*», cit.; oltre ovviamente a Ead., *Transparent Minds*, cit., pp. 173-216.

¹² J.M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians* [1980], London, Vintage Books, 2004, p. 1.

della voce narrante o qualcosa che quella stessa voce ha udito pronunciare dal suo interlocutore. In entrambi i casi, ci troviamo di fronte a un discorso indiretto libero, o per lo meno a una percezione indiretta libera (*«[I think / He is saying that] *He is here under the emergency powers, that is enough*»).

In ogni caso, al di là di ciò che nel dettaglio caratterizza una materia tanto intricata, tutti sappiamo benissimo che per lo meno dagli anni Cinquanta del secolo scorso a oggi si è imposta una maniera di narrare al presente che ha ripreso caratteristiche del classico racconto al passato. E quindi potremmo ipotizzare – pur con tutte le distinzioni del caso – che il presente italiano in ambito letterario abbia ereditato certi tratti, finzionali e funzionali per così dire, un tempo delegati solo ai tempi del passato. Qualcosa come un presente epico è attivo nella nostra recente tradizione letteraria, e la sua coesistenza con un generico presente narrativo o riportativo (anche alla prima persona) ha creato i presupposti per la generalizzazione di qualcosa che assomiglia a un arricchimento aspettuale del presente e delle sue armoniche deittiche.

2. La mia ricerca ha come oggetto l'eventuale produttività nella poesia italiana recente e recentissima di un simile sistema verbale. In particolare, il mio obiettivo è verificare se il “presente epico”, tanto frequente nel mondo della narrativa, sia stato in grado di invadere il mondo della poesia, narrativizzandola nel senso specifico di produrre l'effetto non-deittico di cui stiamo parlando.

Ovviamente, l'esperimento ha senso solo se nel critico è attiva una piena consapevolezza teorica circa l'uso dei tempi verbali *in poesia*. Anche qui, sono costretto a semplificare al massimo una situazione per fortuna più semplice (o forse più arretrata concettualmente) di quella narrativa. Potremmo dire, tenendo presente soprattutto le posizioni di Arnaldo Soldani¹³

¹³ Cfr. Arnaldo Soldani, *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, 2010, in particolare i capitoli *Metrica, voce, temporalità*.

– integrate con certe idee di Jonathan Culler¹⁴ –, che il presente deittico è il tempo della poesia. A mio avviso Soldani (che non per caso è un bravissimo studioso di Petrarca) coglie nel segno quando afferma che nella lirica «la voce dell'io parla simultaneamente agli eventi che sta rappresentando», anche quando la forma linguistica manifesta l'uso dei passati. E ciò accade perché sotto i nostri occhi «[c]'è un personaggio che parla 'in situazione', nel momento in cui vive gli avvenimenti, con la voce che aveva allora, con la prospettiva che aveva allora». ¹⁵ Cioè, quando leggiamo (*Rerum vulgarium fragmenta*, 90) «[e]rano i capei d'oro all'aura sparsi» e Petrarca modula un imperfetto continuo che prelude a un'azione remota, aoristica, e forse persino ingressiva («di subito arsi») (corsivi miei) –

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli *avolgea*,
e 'l vago lume oltra misura *ardea*
di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color' farsi,
non so se vero o falso, mi *parea*:
i' che l'esca amorosa al petto *avea*,
qual meraviglia se *di subito arsi*?

Non *era* l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; e le parole
sonavan altro che, pur voce umana;

Appunti sparsi sulla tradizione italiana, pp. 23-48; e *Voce e temporalità nella narrazione del Canzoniere*, pp. 49-65.

¹⁴ Cfr. Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA)-London, Harvard UP, 2015, in particolare pp. 283-295. Ricordo anche il bell'intervento di Italo Testa, *Anafore. Per una teoria della poesia*, in *Teoria & Poesia*, a cura di P. Giovannetti e A. Inglese, Milano, Biblion, 2018, pp. 57-79 («L'uso della temporalità non progressiva del presente richiama anche formalmente la prosa della forma di vita ma attraverso questo richiamo tende a spostarla, sospenderla, criticarla dal punto di vista di un antecedente/consequente anaforico assente»; p. 79).

¹⁵ A. Soldani, *Le voci nella poesia*, cit., rispettivamente pp. 26 e 50.

uno spirto celeste, un vivo sole
 fu quel ch'i' vidi: *e se non fosse or tale,*
 piagha per allentar d'arco non sana.

– quando leggiamo questo “raccontino”, dico, dobbiamo ricondurlo al presente dell’io poetante, come del resto accade nel penultimo verso. La breve diegesi, persino l’eventuale dislocazione in terza persona (un io consonante, figurale) non possono – istituzionalmente – acquisire piena autonomia. Il riferimento temporale in poesia è al *nunc* del locutore, al momento dell’enunciazione. E al presente del lettore, dobbiamo aggiungere – se seguiamo le indicazioni di Culler, secondo il quale la poesia istituzionalmente *non narra* ma chiede l’attualizzazione rituale delle sue forme e contenuti, in quella dimensione che lo studioso definisce *epidittica*. Non dimentichiamo le osservazioni appunto di Culler intorno alla propensione nella poesia inglese per un presente *non* progressivo, quasi che i verbi inglesi in quel contesto siano costretti a seguire le norme riguardanti i tipi verbali – come per esempio gli stativi – che sono privi di forma progressiva. Insomma: «I walk through the long schoolroom questioning», scrive Yeats, e non «*I am walking» ecc. Evidentemente, qui l’aspettualità abituale prevale su quella progressiva. Il presente della poesia insiste appunto su qualcosa che si ripete – diventa qualcosa di simile a un rito.

Tutto ciò va affermato anche per confutare – e ci torneremo – certe generalizzazioni intorno all’esibizione dell’io poetico (nonché intorno all’uso di supposti presenti narrativi) che sono suscettibili di semplificazioni ed equivoci. Sarebbe pura follia se qualcuno davanti a *San Martino* di Carducci, che pure evita accuratamente di dire *io* (corsivi miei) –

La nebbia a gl’irti colli
 piovigginando *sale*,
 e sotto il maestrale
 urla e *biancheggia* il mar;

ma per le vie del borgo
 dal ribollir de' tini
va l'aspro odor de i vini
 l'anime a rallegrar.

Gira su' ceppi accesi
 lo spiedo scoppiettando;
sta il cacciator fischiando
 su l'uscio a rimirar

tra le rossastre nubi
 stormi d'uccelli neri,
 com'esuli pensieri,
 nel vespero migrar.

– si azzardasse a un'analisi *stricto sensu* narrativa, anche se è indubbia l'aspettualità imperfettiva e progressivo-continua di quei presenti, ed è nodale la “prospettivizzazione” garantita dal personaggio del cacciatore, insomma da una focalizzazione interna. Ma questo uso dei presenti e l'impressionistica – come suol dirsi – assenza di soggetto esposto hanno una codificazione lirica così salda da accomunare (poniamo) tanta poesia europea moderna alle forme della lirica cinese e giapponese classica.

3. Insomma, l'opposizione è chiara. La tendenziale *non-deissi* dei tempi passati e di certi tipi di presenti sta dalla parte della narrativa; la peculiarissima *deissi* schiacciata sul tempo presente sta dalla parte della poesia, ed è persino in grado di *presentificare* i tempi passati.

Ora, il mio intento critico consiste nel verificare se negli ultimi cinquant'anni della poesia italiana l'uso del presente epico e delle sue molte metamorfosi abbia modificato i presenti poetici, spostandoli in una direzione più accentuatamente narrativa, o comunque determinando modificazioni – diciamo – aspettuali degne di nota.

Quanto insomma si sono narrativizzati i tempi presenti caratteristici della poesia? Per realizzare questa verifica, ho

preso in considerazione una decina (undici, per l'esattezza) di libri di poesia del periodo 1965-1971 e li ho messi a confronto con altrettanti libri di poesia di cinquant'anni dopo, appunto usciti nel periodo 2015-2021. Ecco i libri esaminati (in ordine alfabetico per autore):

1965-1971

Giorgio Cesarano, *Romanzi naturali* [1964-1969]
 Franco Fortini, *Questo muro*, 1973 [1962-1972]
 Giovanni Giudici, *La vita in versi*, 1965
 Margherita Guidacci, *Neurosuite*, 1970
 Sandro Penna, *Poesie*, 1973
 Antonio Porta, *Cara*, 1969
 Giovanni Raboni, *Le case della Vetra*, 1966
 Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*, 1969
 Edoardo Sanguineti, *Reisebilder*, 1971
 Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, 1965
 Andrea Zanzotto, *La Beltà*, 1968

2015-2021

Antonella Anedda, *Historiae*, 2018
 Milo De Angelis, *Incontri e agguati*, 2015
 Gabriele Frasca, *Lettere a Valentinov*, 2022
 Marco Giovenale, *Maniera nera*, 2015
 Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, 2018
 Guido Mazzoni, *La pura superficie*, 2017
 Simona Menicocci, *Saturazioni*, 2019
 Vincenzo Ostuni, *Faldone zero-trentasette. Poesie 1992-2010*, 2018
 Laura Pugno, *I legni*, 2018
 Gabriele Stera, *Dorso mondo*, 2021
 Sara Ventroni, *La sommersione*, 2016

Come forse si può osservare, ho inserito opere poetiche che almeno in parte sono fuori periodo (balza all'occhio Penna, che in un libro del 1973 raccoglie testi anche degli anni

Trenta). Inoltre, ho preso in considerazione un certo numero di libri esemplarmente narrativi, ma estranei ai due periodi, che costituiscono una sorta di sfondo imprescindibile:

Nanni Balestrini, *Blackout*, 1980
 Attilio Bertolucci, *La camera da letto*, 1988
 Elio Pagliarani, *La ragazza Carla*, 1960
 Id., *La ballata di Rudi*, 1995

Non si è trattato di un test del tutto neutrale – come quasi sempre accade, suppongo. Tra l’altro, non commenterò citazioni da tutte le raccolte studiate. Moltissimo resta fuori quadro. Mi interessava e interessa cogliere situazioni tipiche, lasciando sullo sfondo i fenomeni poco rappresentativi.

Va subito rilevato che il mio si è rivelato essere un esperimento concepito – ahimè – in modo discretamente sbagliato, o comunque condizionato da un’idea – la crescita nel tempo di certe trasformazioni aspettuali – che nella realtà non trova alcuna vera verifica. La “progressione”, l’“innovazione” che mi attendevo non solo non sono accertabili, ma potrebbe essere affermato esattamente l’opposto. Ossia che le testualità odierne rispetto a quelle di mezzo secolo fa manifestino un maggior grado di fedeltà a un modo istituzionale di concepire la poesia.

Propongo un paio di esempi tratti dal corpus di sfondo: un testo di Giovanni Raboni e uno di Edoardo Sanguineti. Raboni è, insieme a Sereni, uno dei poeti che più e meglio ha insistito su cortocircuiti presente-passato, incardinati intorno a usi dei tempi vagamente contraddittori, cioè non pienamente razionali. E – va aggiunto – con un evidente impegno ideologico, ossia con l’intento di mettere in rapporto polemicamente la società odierna con il recente passato bellico. Secondo la critica,¹⁶

¹⁶ Cfr. Giovanni Raboni, *Elementi del paesaggio urbano*, in Id., *L’opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Zucco e uno scritto di A. Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, p. 70; il commento di Zucco è a p.

questa poesia parlerebbe di un evento storico cruento, una fucilazione, rivissuto al presente (corsivi miei):

Non proprio qui, qui vicino *c'era* il gioco delle bocce. *Se arrivavi
cinque minuti prima
c'erano delle cose che ricordi,
il gesso azzurro per segnare (qualcuno
ci spiaccica una foglia),
il vassoio di ferro sulla sponda.*

S'instaura

la procedura normale: ricorsi, strattoni,
ti *salta* la polvere negli occhi e amen.

Difficilissimo spiegare razionalmente il *loop* temporale: «Se arrivavi / cinque minuti prima / c'erano delle cose che ricordi». Una specie di ellissi: in cinque minuti quelle «cose» sono scomparse, pur restando nella tua memoria. E il discorso non risulta meno interessante se il *tu* fosse una normale metamorfosi dell'io, giacché l'anomalia dei referenti temporali non cambierebbe. La deissi-zero indotta dagli stativi all'imperfetto¹⁷ è inoltre indubitabile (a percepire è il tu, comunque separato dall'io) e la fisionomia temporale dei presenti si colora di perfettività.

Meno trasgressivo – forse paradossalmente – è un certo Sanguineti (corsivi e sottolineature miei):

1457 («una reale fucilazione registrata fra gli accadimenti di una sinistra normalità»).

¹⁷ Come forse è noto, un tipo di imperfetto dislocato (tendenzialmente non deittico), tutt'altro che stativo, è quasi la marca distintiva di un certo onirismo di Amelia Rosselli. Ad esempio, innervando un'intera poesia (corsivi miei): «Il sesso violento [...] *assaltava* il solitario [...]. Non gaudente, non sapiente / [...] per la pace e per l'anima *purulava*. [...] non sapiente e non gaudente [...] annaspando e arrischiando [...] il sesso *si serviva* / di lui» (Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012, p. 224).

alle 18.15 mi *telefona* Vasko: sei sveglio? mi *dice*: certo, gli *dico*: e *ho già parlato* con mia moglie: (così il telegramma è stato tutto [inutile]):

(ma non importa, è chiaro):

e *ho già scritto* la seconda poesia
[della giornata

(di oggi, 3 giugno):

bene, *dice* Vasko: ma è proprio la settimana
santa, allora, per te: (*questa*: della Knaak-Poetry):¹⁸

Come spesso accade in questo Sanguineti, siamo di fronte alla congiunzione *presente – perfetto composto* di tipo diaristico, con una dominante di “compiutezza” (derivante dal perfetto) che si estende anche al presente («mi telefona» = “mi ha telefonato”; potremmo anche parlare di un passato recente). Ma in questo caso il presente con verbo di parola tende ad assumere un rilievo di simultaneità. E ciò è dovuto al fatto, normale in Sanguineti, che l’io si diffrange in una serie di espressioni “non mediate”: i discorsi diretti liberi posti fra parentesi. In termini aspettuali, accade che la narrazione simultanea, “riportiva”, faccia infine premio su quella diaristica (si veda anche la deissi temporale conclusiva, «questa [settimana]»). L’effetto cinematografico è evidente.¹⁹

Ho fatto il nome di Sereni. E non posso non ricordare la partitura di *Nel vero anno zero*, su cui ci sarebbero moltissime cose da dire (corsivi miei):

¹⁸ Edoardo Sanguineti, *Wirrwarr*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 21.

¹⁹ Inutile forse ricordare il presente riportivo appunto filmico che si insinua in certi passi – ai confini del lirico – della *Ragazza Carla*, con un effetto da *voice over*. Ad esempio (il corsivo è nel testo, e segnala la citazione “montata”): «Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto / donne, più le due che fanno scuola / *Nella parte centrale del carrello solidale ad esso / ecco il rullo / C’è poca luce e il gesso va negli occhi / Nel battere a macchina le dita / devono percuotere decisamente / i tasti e lasciarli liberi, immediatamente / Come ridono queste ragazze e quell’uomo anziano che fa steno / e non sa, non sa tener la penna in mano*» (Elio Pagliarani, *Tutte le poesie, 1946-2005*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2006, pp. 130-131).

Meno male lui *disse*, il più festante: che meno male c'erano tutti.
 Tutti alle Case dei Sassoni – rifacendo la conta.
 Mai stato in Sachsenhausen? Mai stato.
 A mangiare ginocchio di porco? Mai stato.
 Ma certo, alle case dei Sassoni. 5
 Alle Case dei Sassoni, in Sachsenhausen, cosa c'è di strano?
Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case.
 Dei Sassoni, *dice* rassicurante
 caso mai svicolasse tra le nebbie
 un'ombra di recluso nel suo gabbano. 10
No non c'ero mai stato in Sachsenhausen.

E gli altri allora – *mi legge nel pensiero* –
 quegli altri carponi fuori da Stalingrado
 mummie di già soldati
 dentro quel sole di sciagura fermo 15
 sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni
 non è la stessa cosa?

Tutto ingoiano le nuove belve, tutto –
 si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore.
 A balzi nel chiaro di luna s'infilano in un night.²⁰ 20

Due questioni almeno vanno ricordate. La prima (che in passato era stata messa in luce da Guido Mazzoni anche per rapporto a Raboni – e che abbiamo già osservata in Sanguineti)²¹ concerne quel tipo di enunciato in prima persona che di fatto è un “monologo”, vale a dire è la registrazione del pensiero del poeta secondo una dinamica non lirica bensì

²⁰ Vittorio Sereni, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 176.

²¹ Cfr. Guido Mazzoni, *La poesia di Raboni*, “Studi novecenteschi”, XIX, 43-44 (1992), pp. 257-299; Id., *La poesia di Sereni*, in Id., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 123-180; ma anche Giovanna Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 56, 82-91 e *passim*.

appunto narrativa. Cfr. almeno il v. 7. A esso va collegato (e il fatto è forse ancora più importante) il v. 11, che non è altro che un discorso indiretto libero, *narrated monologue*; ottimo esempio di preterito epico alla prima persona, insomma: un enunciato non-deittico. La seconda è la gestione aspettuale del verbo del dire: lo stesso personaggio prima «disse» (v. 1) e poi «dice» (quindi, «legge nel pensiero», vv. 8 e 12). In realtà, ovviamente, non c'è nulla di trasgressivo: come ci ha insegnato Marco Praloran, tutto ciò è normale in un genere narrativo come il poema cavalleresco, e Ariosto fu un abilissimo cesellatore di queste variazioni.²² Nel passaggio dall'aspettualità aoristica a quella compiuta, comunque, c'è una specie di rallentamento e di avvicinamento (psicologico) dell'azione *dicendi*.²³

Fortini potrebbe offrirci molti esempi di uno spampanamento dei *tenses* e dei tempi.²⁴ È utile evocare una poesia (in prosa!)

²² Cfr. Marco Praloran, *Tempo e azione nell'Orlando furioso*, Firenze, Olschki, 1999.

²³ Diversamente caratterizzata è l'improvvisa inserzione di un perfetto semplice in *Adorazioni, richieste, acufeni* di Zanzotto (corsivo mio): «Eccomi, ben chiedere lungo chiedere, / eccomi, bell'adorare / – avevi un bell'adorare, tu! – / toutes ces historiettes de femmes, de belles, de fi- / Oh, ma con altro spirito vengo. / Io spiro spirito. / Che fantasia in quelle boscaglie e paesi exlege / ma il loro nome mi cade via anche se non *intesi* / ragione più valida, più sacertà». Qui, la supposta non-deissi potrebbe corrispondere a certi usi antichi del perfetto semplice, aspettuale con valore di anteriorità, e quindi non narrativi (non epici), perché in ultima analisi onnitemporali. Cfr. P.M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione*, cit., pp. 432-434. (Per la citazione: Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, p. 299). Cfr. inoltre *infra* la nota 34.

²⁴ Quasi prototipica è la poesia intitolata *Il seme*, con il suo intreccio di presente, passato e futuro. Il presente deittico riferito all'io lirico è messo in crisi nella strofa centrale dal racconto di un ascolto con centro deittico vuoto. La musica preferita dal padre, cioè, «discorre da sola». La perfettività conseguentemente è tutta proiettata al futuro («Ormai la piaga non si chiuderà»). Ma si legga appunto la strofa centrale, che per aggiustamenti minimi mette in discussione le gerarchie sia temporali sia percettive: «Mio padre / s'inteneriva sulla propria morte / udendo l'allegretto della Settima. / Negli

quasi esemplarmente *camera-eye* intitolata *L'apparizione*, che in lui è forse un unicum, anche per questo molto significativo. Il presente suggerisce il tempo (*time*) di un evento cinematografico che preme, presente di un altro presente.²⁵

Continua a sparire e apparire un uomo innominabile. È come
 [nel video. Non lo senti urlare.
 Ha le mani nel mucchio del tenue che cola sulle cosce, le sclere
 [sgusciate.

Ma non lo devi rappresentare.
 Non devi forzare nessuna parola.
 Tutto è da contemplare.
 Tutto è da fare.²⁶

Ora, simili soluzioni non sono quasi riscontrabili nella poesia contemporanea. Prendiamo a esempio due poeti di ricerca molto valenti e persino radicali, come Marco Giovenale e

angoli dove c'è a marzo maceria / con gran piante i bambini seppellirono / gli uccelli caduti di nido. Ma nulla / più di noi sa e discorre da sola / coi suoi corni e le trombe la musica / tra questi muri sudati. / In luogo di lui ci sono io / o mio figlio o nessuno» (Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 320).

²⁵ Nel corpus spicca il caso Cesarano, che nel poemetto *Il sicario, l'entomologo* (1968) scrive una specie di sceneggiatura in versi, e il presente si riallaccia sia alla specificità aspettuale di questo tipo di scrittura (paradossalmente non-narrativa, almeno nelle didascalie-sinossi che introducono ogni quadro) sia alle pratiche riportive del racconto *camera eye* (nei testi veri e propri). Forse più interessante, perché più complesso, il caso del poemetto *I centauri* (1964-1966), in cui lo spessore "azionale" dei presenti, tendenzialmente durativi (anche telici), coopera alla definizione d'una perfettività diffusa. Tanto più che la posizione del soggetto è defilata, pur se non assente. Ne discenderebbe una forma di non-deïssi (corsivi miei): «A mezzanotte tra crocchi e corti / immobili che lievitano pietrificati in brindisi / *si precipitano* d'improvviso non visti prima / gli elfi e di schianto a tuffo / *rompono* tutti insieme il cuore intestino / il quarzo torna acqua e agli imbalsamati / padri i figli *schizzano* / duri diamanti in faccia, / vivi in un liquido riso indomabile» (Giorgio Cesarano, *Romanzi naturali*, Milano, Guanda, 1980, p. 17).

²⁶ F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., p. 310.

Simona Menicocci. Del primo cito dalla sezione *Altre visioni* un testo di natura ospedaliera (i corsivi sono nel testo; interveggo con il sottolineato):

Il figlio minore al bordo
 in acqua acuita ha con le
 croste in testa *percezione*
per differenza, scalino
 caldo da freddo viceversa
 lungo il bel progresso
 – tempo – cipresso – quando
è finito il rumore
la caldaia riposa, arriva
 il tepore nel tempo nella casa lui
 allora ha le mani indirizzate
 dal padre alla pasta della carta
 pesta, le figure dei cow boy
 da fare lottare, contrariarsi²⁷

Il presente è in senso lato descrittivo, le azioni sono prevalentemente durative; si accumulano percezioni interne anche metaforizzate (la sensazione improvvisa di freddo e caldo = «scalino»; il «tempo – cipresso»). C'è un personaggio terzo che agisce e patisce, insomma. L'evento, espresso con un perfetto composto («quando / *è finito* il rumore / *la caldaia riposa*»), si impone secondo una scansione temporale prevedibile. Un soggetto implicito (l'io poetico istituzionale) registra alcuni eventi esterni, anche “figurali”, montati in modo discontinuo. In fondo, la differenza rispetto al Carducci visto qui sopra non è la costruzione (in sé blandamente narrativa) del personaggio-figlio, o appunto l'aspettualità compiuta del passato prossimo; ma, semplicemente, la repentinità disordinata dei trapassi da un ambito percettivo all'altro. Non possiamo perciò definire “epico”, non deittico, questo presente – perché si inserisce

²⁷ Marco Giovenale, *Maniera nera*, Torino, Aragno, 2015, p. 49.

quasi alla perfezione in una tradizione impressionistica e lirica di lunghissimo periodo.

Simona Menicocci lavora molto con testi preesistenti, smontati e rimontati con grande verve polemica, capace di neoconiazioni a base spesso verbale, come di nomi che si verbalizzano (*cenerantola*, *starmuto*) o di sintagmi verbali che si sgretolano («serval:la tua:regola» = serva alla tua regola). Anche in questo caso i corsivi sono nel testo.

si mette in posa / cenerantola

a: in un sorriso attico

dove è stato ritrovato il corpo

pare che sia *bucato* / *quel muro*

calamitardo dell'evento / negli occhi

vengono tutti i(n) mali per favore di: terra

per nuocere come (di) nuovo non chiesto: che casca

operazione (a che) serval:la tua:regola *ferrea*. *va:stare*

/ nel f:orum / oro trattiene

lo starmuto dietro la finestra / è influenzato dal silenzio:

se le parole con / le parole stanno

zero

a zero²⁸

Ma dal punto di vista dei verbi, al netto dei fenomeni macroscopici, non troviamo molto di più di quanto visto in Giovenale: il nesso quasi diaristico presente/perfetto composto, con un di più di presenti “gnomici” – diciamo onnitemporali –, e cioè poetici. Si veda il finale. Curioso è poi il fatto che il primo enunciato in corsivo («*pare* [...] *muro*»), simile alle istanze monologiche “trasposte” di cui abbiamo parlato per Raboni e Sereni, sia stato graficamente normalizzato, in maniera fin troppo prudente.

Se ci spostiamo sul fronte più “lirico” (vicino alla tradizione anni Sessanta-Settanta),²⁹ e prendiamo in considerazione

²⁸ Simona Menicocci, *Saturazioni*, Viareggio, [dia•foria, 2019, p. 111.

²⁹ Sintomatico è che poeti come Ostuni e Frasca – personalità tra le più sicure e originali nella poesia d'oggi – non offrano praticamente alcuna variazione

le poesie di Guido Mazzoni, il bilancio non è molto diverso. Nelle prose, i brevi racconti alla terza persona comportano sì un incremento di narratività, ma l'aspettualità prevalente è abituale e i verbi esprimono durata. Vedi il finale di *Recife*, che pure è uno dei vertici narrativi di questo autore (corsivi miei):

[...] Sempre più spesso, quando guarda le persone, le immagina percorrere una traiettoria separata, come se a nessuno importasse più nulla di ciò che non lo tocca personalmente, come se le cose accadessero *nella sfera dove le masse si spostano, dove si formano le megalopoli*. La sera naviga cercando fotografie di Recife per sentirsi meno inferiore alla vecchia compagna di corso; poi si addormenta, sogna un esame, entra in un'aula piena di alberi e di cani.³⁰

degnata di nota rispetto al quadro che stiamo tratteggiando. Se nel primo è caratteristico uno stile verbale, in fondo dinamico, non per questo si tratta di un dinamismo narrativo, e il presente è venato in modo costante di "intemporalità" poetica. Ad esempio: «("Di persona assembo e riframmento uno scafo, rimesto, inchiodo. Poi attracco | e la banchina si disgrega. | E di persona mi alleggio su un porto sporco e franto / – e derido, alzo le spalle, discommetto")» (Vincenzo Ostuni, *Faldone zero-trentasette. Poesie 1992-2010*, Salerno, Oèdipus, 2018, p. 21). Nel secondo, colpisce l'assenza di veri indiretti liberi in un contesto che è narrativo anche nel senso del racconto di fatti storici. Un episodio della vita di Trockij è detto secondo una procedura sintattica tradizionale, attraverso una voce narrante razionalizzante, dunque onnisciente (al di là delle ellissi interpuntive): «Riposo all'ombra e leggo poco e nulla quasi nemmeno penso concludeva [Trockij]. / Solo tre giorni prima e non l'aveva mai fatto in precedenza gli era parso del tutto naturale soffermarsi su un sogno occorso quella stessa notte o meglio ancora la mattina presto. / A bordo d'una nave in terza classe gli pareva di avere accanto Lenin che se ne stava in cuccetta sdraiato a parlare con lui rimasto in piedi. / A quanto gli sembrava di capire l'interrogava sulla sua salute con sincera apprensione ricordandogli infine ch'era troppa la stanchezza nei giorni accumulata e che magari avrebbe fatto meglio a riposarsi. / Dalla fiacchezza aveva ribattuto non tardo mai a riprendermi di solito e aveva poi citato con orgoglio [...]» (Gabriele Frasca, *Lettere a Valentinov*, Roma, Sossella, 2022, pp. 39-40).

³⁰ G. Mazzoni, *La pura superficie*, Roma, Donzelli, 2017, p. 19.

Nelle poesie in versi il presente descrittivo si allinea quasi sempre ai modi gnomici tipici del genere lirico. Se il presente percettivo, non deittico, fa capolino per un attimo («esce il liquido»), viene subito neutralizzato da uno stativo («è il distacco / sanguigno dalla madre»), a mo' appunto di commento epidittico:

L'opacità e la concretezza delle cose che ritrovava –
 il corpo voltato, bagnato in quella prima
 emersione nell'aria.
 La realtà, il suo principio, la flebo nella vena,
 esce il liquido, è il distacco
 sanguigno dalla madre – ora respirava.³¹

Qualcosa del genere rilevo in poetesse bravissime come Antonella Anedda o la più giovane Franca Mancinelli. Nella prima agiscono momenti di acuta autoconsapevolezza strutturale, all'ombra per così dire del perfetto composto e della sua caratteristica compiutezza:

[...] La pioggia finiva,
 una nuvola schiariva nell'aria grigio-chiara.
 Era tornato il tempo? scorreva nuovamente qualcosa?
 Ho lasciato me stessa laggiù, indisturbata.³²

In Mancinelli, un fenomeno analogo si manifesta attraverso un *noi* in effetti saldamente deittico, pur in un contesto narrativo (il «cecchino» è un vero personaggio, focalizzante in modo autonomo; corsivi miei):

L'acqua del fiume è nera. Non ti ci puoi specchiare. Vedi, è
accaduto così. *Ci siamo trovati* nel mirino: piccoli passi nello
 stesso piccolo cerchio. [...]
 Appostato sull'orlo di un tetto *il cecchino aspettava*. [...] Ogni

³¹ Ivi, p. 56 (*Respirare*).

³² Antonella Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, p. 21 (*Nuvole, io, II*).

cosa *faceva* restando invisibile, governandoci nel cerchio del mirino. *Cercava* per noi una parete, nascosta da cespugli, grigia, dove finirci lasciandoci calzare le scarpe. Accovacciati o goffamente retti sui piedi, in una intercapedine della notte. Quante volte premuti contro l'intonaco, sbattuti contro il pietrisco, per vedere cosa filtrava da noi.

Una scossa ti *ha attraversato* senza creparti la fronte. *L'hai detto* in una lingua soltanto tua.³³

Quando è impiegato il presente, non è ravvisabile alcun cedimento alla deissi-zero. Di nuovo, e al di fuori del lavoro sui presenti, si veda come in Anedda l'imperfetto non comporti di fatto mai uno spostamento verso *l'experiencing self*³⁴ («Amavi chi non ero e non sarei mai stata», è uno dei sintomi più evidenti):

Sognavo di osservare la terra da lontano,
vedevo i prati, la luna, la risacca
e come ogni marea scalzasse terra dall'acqua.
Volevo raggiungere Saturno, il mio pianeta
di fuoco e piombo, dunque nutrivo la malinconia.
Ruotavo nella nebbia per cercarti ed eri giù
tra i vivi. Amavi chi non ero o non sarei mai stata

³³ Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Venezia, Amos, 2018, p. 25.

³⁴ Dal punto di vista dell'uso dei tempi verbali, può essere interessante notare come Guidacci, in una situazione di tipo simile, punti sui perfetti semplici (spesso aoristi stativi) per includere la propria esperienza in una temporalità assoluta e "straniata", ottenendo un effetto onnitemporale (corsivi miei): «Come una tela su cui i colori si avventino / io restavo sotto – non vi *fu* alcun segno / della mia presenza / fuorché il segno altrui su di me. / *Fui* la terra d'autunno coperta di foglie, / terra d'inverno coperta di neve, / orlo della terra divorato dal mare. / *Cedetti* sempre, a tutto, variando solo il grado della resa – / che *fu* più intensa alla furia, alla notte, / a molti dolori / di cui più non so il nome» (Margherita Guidacci, *Le poesie*, a cura di M. Del Serra, cronologia, bibliografia e note a cura di I. Rabatti, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 189 [*Una storia ingloriosa*]). Su questo tipo di onnitemporalità, cfr. P.M. Bertinotto, *Tempo, aspetto e azione*, cit., pp. 432-434, e, *supra*, la nota 23.

ma là nel vuoto, in quella luce siderale vedevo
 l'autunno che filava foglie di verde-rame,
 sentivo il tonfo del vento su un lenzuolo
 mentre una voce chiamava un'altra voce
 e questa rispondeva qualcosa nella sera
 che avanzava con l'ombra sulle sedie.

Ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti
 eppure mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita.³⁵

4. Al netto delle molte verifiche da fare (il lavoro è immenso, con ogni evidenza), il quadro sembra sia piuttosto chiaro. Integro le analisi sin qui svolte con l'unica vera eccezione da me rilevata, cioè l'originale uso dei tempi del presente narrativi e non deittici fatta da Umberto Fiori nel suo racconto o romanzetto in versi *Il Conoscente*. In lui è normale che, su uno sfondo descrittivo realizzato con l'imperfetto continuo o progressivo, si definisca l'opposizione aspettuale:

IMPERFETTO - PERFETTO COMPOSTO *versus* PRESENTE EPICO.

Il contrasto tra la compiutezza e l'aoristicità è netto. E il personaggio assume piena autonomia, separandosi dalla voce narrante. Si confronti la soluzione di Fiori con il maggior "conservatorismo" di Anedda e Mancinelli (corsivi e sottolineature miei):

Una cenere lieve come cipria
 mi *nevicava* sulle mani
 lucide di sudore. Alle mie spalle
 il sole non *pesava* più come prima.
 Passato il colmo della frana, dove
 l'immenso cono
 si *troncava* e si *apriva*
 in un'enorme bocca viva,

³⁵ A. Anedda, *Historiae*, cit., p. 16 (*Galassie*).

niente più cricchi di lapilli: una valle silenziosa, già mezza in ombra. Le suole *mordevano*, senza rumore, le dune di sabbia nera, poi *riaffondavano* indietro. E ancora su, su. La montagna – troppo vicina, troppo vera – mi *scalava* le gambe.

A metà strada

l'ombra della cornice *si è sciolta*,
si è dilatata. La valle, in pochi attimi,
era spenta; il disegno delle fosse
 e dei lastroni fuso
 in un grigiore diffuso,
 crepuscolare. Al brontolio del monte,
 alle fontane di lapilli
rispondevano i sibili dei ratti,
 il coro grigio dei grilli
 che le sabbie grige *nutrivano*.
Mi volto: il sole al tramonto
spunta appena da un fronte di cirri neri
 teso come un telone fra l'orizzonte
 e la vetta fumante del cratere.
 Di colpo, è sera. La prima goccia – tiepida.
 pesante – mi si schiaccia su una spalla.
Frigge un fulmine. Dalla scodella di roccia
sboccia una vampa, illumina di giallo
 il grande coperchio basso e lento, che il vento
spinge e trattiene. Il fumo della montagna
 non riesce più a salire: stagna, si arrotola.
 Dal cielo crolla un fiume. Lì sotto
 lo inghiotte la terra nuda.
 Il golfo di sabbia e cenere mi si chiude
 addosso. Ora è una grotta di ferro e cloro,
 di ammoniaca, di zolfo.³⁶

³⁶ Umberto Fiori, *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, cap. 111, pp. 288-289.

In certi casi, il fenomeno ha un rilievo nel dialogo (ho adottato il neretto corsivo per non occultare l'enfasi in corsivo già presente nel testo):

Affacciati sul vuoto sputafuoco
i cantori dell'Ente **si sporgevano**
a mitragliare foto.
Dentro il fruscio frenetico degli scatti
il terremoto **russava** sempre più fioco.
Ratti e grilli, tra i sassi del crinale
e le valli di cenere, si **consultavano**.

Seduto su un lastrone, sotto il volo
dei lapilli, Mariano
reggeva tra le mani
il suo testone di cinghiale. «Hai visto?»
mi **ha chiesto**. «Visto cosa?» «Ma Dio,
secondo te,
esiste o non esiste?»

Il ronzio

del vulcano **friggeva** dentro le scarpe
Secondo me.

«Non esiste» **ho risposto** io,
guardando l'ora.
La suora **si è accostata**. «Lei quindi,
signor Fiore, non crede?»
(Mariano **brontolava**, tutto da solo:
«Schifo, schifo, rischiavo...») La mia opinione
era come un fiammifero
acceso dentro il cratere. «Vede, sorella,
non è questione
di credere o non credere...»
«Oh, bella! Che cos'è questione, allora?»
ride la suora. Rido con lei. Dio è»
dichiaro, dando un altro morso al sandwich.
«Siamo noi, poveracci, che esistiamo,
che siamo *fuori*, qua,
che siamo al mondo, all'aria, al panorama,

ai discorsi, ai minuti; siamo noi»
accenno ai cantori, intorno,
 che cominciano a alzarsi «siamo noi
 che ce ne stiamo sparsi
 qui uno, l'altro lì, scompagnati,
 seduti, in piedi. È a noi
 che si fatica a credere». ³⁷

Si attua un vero cambiamento di prospettiva, il passaggio dalla dissonanza alla consonanza, forse non del tutto per caso connesso all'azione di "ridere" e all'opposizione tra "esserci" (attributo divino: *stativo permanente*) ed "esistere" (attributo umano: *continuativo*). Siamo di fronte a un testo che libera la *figuralità* non deitica, insomma? Sarebbe proprio di sì, e il fatto che si tratti di un processo dinamico (il contrasto con gli enunciati deitici imperfettivi e compiuti) rende ancor più interessante il risultato.

Non del tutto casualmente, credo, questa gestione aspettuale ha un precedente nella *Camera da letto* di Bertolucci. Cito dal cap. XXXII del libro secondo. Segnalo con la sottolineatura aspetti del racconto al presente supposto non deitico (da confrontare con i presenti che precedono, di natura lirico-descrittiva); in corsivo il passaggio alla temporalità storica con rafforzamento dell'aspettualità aoristica:

Due vasi d'oleandri rosa e bianchi
 sono quasi tutto il giardino
 che si concede la casa, ricco soltanto
 di rosmarino e di salvia, tanto utili
 in cucina. Se Giovanni Rossetti la vedesse
 ridotta a portare sino alla consumazione
 le sete d'un tempo, per non umiliarsi
 al livello vestimentario della nuora Angiolina,
 lui che l'aveva lasciata usufruttuaria
 di poderi, bergamine e caseifici... Maria
si fa portare da Ugo in macchina,

³⁷ Ivi, cap. 116, pp. 297-298.

lo prega di pazientare un po': meglio che dover aspettare un'eternità il suo ritorno, quel frastornamento fra arrivo e partenza quasi congiungentisi, senza spazio; meglio della pena d'un rapporto diretto, con parole e silenzi ugualmente difficili.

A. viene solo, prima col tram cittadino, poi a piedi, impolverandosi le scarpe. Anche da questa visita dolorosa sa estrarre un miele da immagazzinare nelle celle della memoria.

Un giorno portò N., reclamata da Regina che *passò* un pomeriggio delizioso: *era* febbraio ma con un sole estivo, da spalancare le finestre. *Scovò* per loro fotografie entusiasmanti, sino a stancarli... Se la *portò* via una primavera variabile, ventosa, in pochi giorni, non così pochi che A. non potesse ascoltare senza lagrime, assorto, il murmure regolare della sua agonia.³⁸

Il racconto privilegia un presente venato di abitudine gnomiche e liriche, spesso descrittive.³⁹ Il passo riguarda un personaggio, l'anziana Regina (nonna materna), isolatosi nella sua orgogliosa povertà. Quando entra in scena A. (il poeta stesso) il presente perde il proprio rilievo abituale, progressivo o continuo, e ne acquisisce uno aoristico. Ma il successivo «Un giorno portò N.» ristrutturata ulteriormente il quadro. Il perfetto semplice introduce una curvatura temporale nuova, fin troppo

³⁸ Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 708-709.

³⁹ Cfr. Luca Lenzini, *Breve viaggio intorno alla Camera da letto*, in Id., *Interazioni tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, s.l., s.n., 1998, pp. 183-218.

sbalzata. Si tenga presente che nel poemetto di Bertolucci di solito queste transizioni riguardano il tempo *esterno*, quello degli eventi pubblici o comunque separati dalle vicende della famiglia. Qui, l'assolutizzazione "storica" di un fatto *personale* porta a una specie di sdoppiamento del personaggio, all'introduzione di un effetto dissonante, a una presa di distanza dal sé in terza persona. *La camera da letto* pratica un'omodiegesi molto ambigua – su cui non mi soffermo –, ma evidentemente non siamo lontani dalle scelte di Fiori, con esito rovesciato (qua distanziamento, là avvicinamento).⁴⁰

5. In definitiva, non è chi non veda come molti dei risultati trasgressivi degli anni '60-'70 siano stati favoriti dalla presenza di un io molto problematizzato, diffratto, straniato ecc.; e non invece volontaristicamente annullato – salvo poi ritrovarselo in casa, vero e proprio ospite ingrato – come accade in Giovenale e Menicocci.

Le conclusioni, inevitabilmente, sono molto difficili. Come spiegare questa sorta di regressione, il curioso recupero di forme e modi della tradizione anche in testi che si definiscono "di ricerca"? Io credo che si dovrebbe far riferimento al contesto mediale (oltre che sociale, naturalmente) in cui si inseriscono i

⁴⁰ Che si tratti di un fenomeno caratterizzante la poesia narrativa "lunga", è confermato da certe caratteristiche della *Ballata di Rudi*. Su uno sfondo storico al perfetto semplice (ma anche composto), si stagliano i presenti che riguardano le azioni del protagonista, connotate però molto spesso in modo abituale, descrittivo, e quindi lirico. E comunque qui, più che nella *Ragazza Carla*, agisce in modo provocatorio il discorso diretto libero, l'inserimento abrupto di voci non mediate. Cfr. l'incipit del X capitolo, *Inverno a Milano* (il primo verso contiene la parola "virtuale" di Rudi, il secondo la voce lirico-narrativa; seguono due versi e mezzo al presente imperfettivo-abituale; infine, c'è l'esplosione del perfettivo aoristico; corsivi miei): «Inverno a Milano e la mia dannazione è a suo agio. / Non è di Rudi una frase del genere, a Milano d'inverno / Rudi continua il suo lavoro in un night club sotto gli stessi / gestori del Nido, qui la vacanza dura mesi duri e lunghi / non è vacanza, qui si fa davvero. Aldo una volta ci provò e si prese / un whisky in piedi, mille lire. Raffaello accompagnò [...]» (E. Pagliarini, *Tutte le poesie*, cit., p. 280).

due mondi poetici in questa sede contrapposti. Il Sessantotto che “spiega” le stratificazioni di cinquant’anni fa è anche un Sessantotto molto cinematografico, dominato dai suggerimenti della *nouvelle vague*, di Godard e magari di Pasolini. Inquadrature poco canoniche, raccordi irrazionali, ellissi, sovrapposizioni di voci, interpellazioni, un’atmosfera da «soggettiva libera indiretta» in cui lo sguardo della macchina da presa e la sensibilità del personaggio producono inattesi cortocircuiti. Questo e molto altro ritroviamo nella poesia degli autori di mezzo secolo fa.

Negli anni Venti del Duemila, lo sfondo mediale è invece *social*, la poesia preferisce verticalizzare i propri procedimenti, specializzandosi, per sopravvivere nell’*echo-chamber* in cui è confinata, per sentirsi al sicuro dentro una bolla difensiva. La temporalità ibrida e problematica del cinema (della sua narratività) è altra cosa dalla costruzione di una spazialità “installativa” e blandamente ideologica. Là si critica la poesia complicandola, qui si riposiziona il testo, a colpi di operazioni concettuali, inevitabilmente metaletterarie. L’artigianato verbale oggi è spiazzato dal bisogno di creare luoghi (nel caso virtuali) di condivisione, pragmaticamente connotati, sovradeterminati da un pacchetto di programmi condivisi. Non c’è nulla di male, se non fosse che – come abbiamo osservato⁴¹ – un ritorno alla tradizione è quasi inevitabile. Una piccola vendetta del medium poetico e delle sue istituzioni – insomma.

⁴¹ Certo, il discorso cambierebbe un po’ (cioè molto) se prendessimo in considerazione taluni assetti visivi della poesia contemporanea. Ma è evidente che la gestione aspettuale di testi che mettono in dominante il profilo grafico della pagina assume un significato del tutto diverso rispetto a ciò che vale per una poesia a dominante “verbale” (da *verbum*). L’odierna visività di certa poesia prelude a questioni (di rilievo non così recente, tra l’altro) che competono all’ambito dei «verba picta». A questo proposito, vedi *Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, Pisa, ETS, 2018. Sulla poesia concettuale, rinvio a: Andrea Pitozzi, *Conceptual Writing. Percorsi nella scrittura concettuale contemporanea*, Milano, Edizioni del Verri, 2018.

Continua tensione.
Interferenze dell'inglese e processualità dell'evento
nel *Partigiano Johnny*
Giancarlo Alfano

You, you all and I self,
are not at all out of the war
UrPJ 293

Una scrittura di necessità

Beccaria ha scritto che Fenoglio potrebbe essere definito uno «scrittore della necessità», in quanto egli avrebbe «riscritto, ripreso, espanso da un testo all'altro, rimontato a blocchi motivi e forme [sempre le medesime cose] perché ha creduto e nella frase-unità e nel blocco narrativo che postula la sua necessità».¹ Fenoglio avrebbe concepito la scrittura come movimento inesausto, come fluire di elementi quasi organici, e dunque come montaggio interminabile di temi, forme e situazioni.

Lavorando a mia volta sull'opera di questo scrittore alcuni anni fa, ho avuto l'impressione che l'uso che egli fa del

¹ Gian Luigi Beccaria, *Il tempo grande: Beppe Fenoglio* [1984], in Id., *Forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989, p. 134. A tal proposito cfr. anche Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

participio presente possa essere utilizzato come esempio particolarmente chiaro di una simile tendenza. Come quel *clic* di cui parlava Spitzer, atteggiamento linguistico idiosincratico che configura un intero insieme ideativo, il participio presente agisce nella scrittura di Fenoglio, e in particolare nel *Partigiano Johnny*, come sistema di articolazione dell'impianto linguistico e di quello narrativo.

Credo sia significativo che Mark Pietralunga, introducendo le traduzioni di Fenoglio dall'inglese, abbia ripreso una celebre frase di Pannwitz che parlava della possibilità di allargare e approfondire la «propria lingua mediante la lingua straniera». ² Pietralunga pensava evidentemente all'azione della lingua inglese in *tutta* la scrittura fenogliana. E lo pensava senza conoscere le riflessioni di Deleuze sulla «decomposizione o distruzione della lingua materna» realizzata dall'opera letteraria: momento *destruens* cui si accompagna secondo il filosofo francese il movimento inverso della «invenzione di una nuova lingua nella lingua, attraverso creazione di sintassi». ³ La lingua straniera sarebbe allora servita a Fenoglio per sottrarsi agli automatismi, alla medietà della lingua italiana, alla sua funzione comunicativa per inventare una lingua propria scavata dentro la lingua madre.

In un libro che oggi non sembra più godere del successo che ebbe invece per molti anni, Roland Barthes, discutendo il ruolo del passato remoto, affermava che esso «fa sì che la realtà non sia né misteriosa né assurda, ma chiara, quasi familiare» e lo collegava all'istituto del racconto, aggiungendo poi che «quando il Racconto è messo da parte e gli sono preferiti altri

² Cfr. Mark Pietralunga, *Introduzione a Beppe Fenoglio, Quaderno di traduzioni*, Torino, Einaudi, 2000, p. xiv. La frase di Pannwitz, citata da Walter Benjamin ne *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus Novus* [1955], trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1964, p. 51, era già stata utilizzata da Gabriella Fenocchio, *La scrittura anfibia del Partigiano Johnny*, "Lingua e stile", XX, 1 (1985), p. 97.

³ Gilles Deleuze, *La letteratura e la vita*, in *Critica e clinica* [1993], trad. it. di A. Panaro, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 18.

generi letterari, oppure quando all'interno della narrazione il passato remoto è sostituito da forme meno esornative, più immediate, più dense e più vicine al linguaggio parlato (il presente o il passato prossimo) allora la Letteratura diventa depositaria dello spessore dell'esistenza e non del suo significato. Le azioni, staccate dalla Storia, non lo sono più dai personaggi». ⁴ Questa descrizione dell'avvento nella narrazione di tempi diversi dal passato remoto è del resto affine alle conclusioni di Beccaria quando afferma che nel *Partigiano Johnny* vi è «non visione della realtà, ma “realtà” della visione» e che l'interesse di Fenoglio è per la «figura, non per quanto essa rappresenti di passeggero o di accidentale». ⁵

Se la presentazione della “realtà” della visione significa che le azioni non sono staccate dai personaggi, e che l'esistenza si deposita nella scrittura, allora il processo estetico in atto nell'opera di Fenoglio risulta più vicino a quello della rappresentazione che a quello del racconto. Ciò ha però inevitabili conseguenze sul livello della “costruzione” del lettore, degli atteggiamenti, delle posture, delle modalità che l'opera fenogliana impone al suo fruitore: essa infatti sembra impedirgli di «indugiarsi più a lungo o meno a lungo, secondo le *sue* esigenze soggettive» per «incatenarlo strettamente al presente reale». ⁶

⁴ Roland Barthes, *La scrittura del Romanzo*, in Id., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici* [1953, 1972], trad. di G. Bartolucci et al., Torino, Einaudi, 1982, pp. 24 e 25. Il pensatore francese aggiungeva poco oltre (ancora p. 25): «la finalità comune del Romanzo e della Storia narrata è di alienare i fatti: il passato remoto è appunto l'atto di possesso della società sul suo passato e il suo possibile». Per l'opposizione in francese tra *imparfait* e *passé simple*, il rimando, ovviamente, è a Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* [1959], in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. it. di M.V. Giuliani, Milano, il Saggiatore, 1971, pp. 283-300.

⁵ G.L. Beccaria, *Il tempo grande*, cit., p. 119.

⁶ Le espressioni sono tratte da una lettera inviata nel 26 dicembre 1797 da Schiller a Goethe, citata da Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 28-29. Anche Beccaria ha affermato che «Fenoglio è il drammatico che mira alla rappresentazione diretta» (*Il tempo grande*, cit., p. 144).

Alla fluidità di quanto è narrato corrisponderebbe dunque una narrazione continua che produce effetti di presa diretta, costringendo il lettore a posizionarsi di fronte alla vicenda di Johnny, la quale non offre più, a differenza di una *tranche de vie* o di uno spicchio di cronaca partigiana, una serie consequenziale, motivata e dunque dominabile, di eventi.

Fenoglio e l'inglese (un promemoria)

L'uso della lingua inglese da parte di Beppe Fenoglio è stato spesso analizzato dagli studiosi, sia per quanto riguarda la prima "forma" del *Partigiano Johnny*, e dunque l'uso in prima battuta di quella lingua per la composizione dell'opera, sia per quanto riguarda le successive "forme" o redazioni. Attraverso il pluridecennale lavoro di analisi si è chiarito che la presenza dell'inglese non è limitata ai calchi di nuovo conio o all'utilizzo di espressioni straniere in un dettato sostanzialmente italiano, ma soprattutto influenza in profondità la lingua italiana attraverso l'interferenza degli istituti morfologici e in generale linguistici della lingua straniera.⁷ Se per il primo aspetto le irregolarità, le deformazioni operate dallo scrittore albesse sulla lingua acquisita, l'uso personale di essa hanno portato a coniare la formula del «fenglese», per il secondo le indagini

⁷ «Tra le due lingue si crea una dinamica di sovrapposizioni, di influenze strutturali a livello non solo lessicale, ma anche sintattico», così Beccaria, *Il tempo grande*, cit., p. 105. Sull'inglese fenogliano cfr. Maria Antonietta Grignani, *In margine al dialogo italiano-inglese in Fenoglio: emergenza del destinatario*, "Strumenti critici", XXXVIII (1979), pp. 117-125; Eduardo Saccone, *La questione dell'Ur Partigiano Johnny*, "Belfagor", XXXVI, 5 (1981), pp. 569-591 (poi in Id., *Fenoglio. I testi, l'opera*, Torino, Einaudi, 1988); Roberto Bigazzi, *Lettura del partigiano inglese di Fenoglio*, "Il Ponte", XXXVII (1982), pp. 172-197 (poi in Id., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma, Salerno, 1983); John Meddemmen, *Documenting a Mobile Polyglot Idiolect. Beppe Fenoglio's Ur Partigiano Johnny and Its Critical Edition*, "Modern Language Notes", XCVII, 1 (1982), pp. 85-114, cui segue una *Postilla* di E. Saccone, pp. 115-121.

compiute sul corpo testuale hanno condotto non solo a una descrizione accurata del materiale linguistico in esso utilizzato, ma hanno anche consentito delle notevoli deduzioni critiche.

È stato così osservato che Fenoglio avrebbe maturato nel tempo l'idea «di una lingua «duttile», «non grammaticalizzata», o semmai sottoposta a una sorta di grammaticalizzazione interna (sebbene con forti oscillazioni), una «lingua plastica, malleabile a proprio talento».⁸

Ciò si nota nell'uso dei prefissali (specie di quelli negativi), nelle formazioni aggettivali, nell'uso dei participi aggettivali, nella neoformazione mediante suffisso (per quanto riguarda tanto i sostantivi quanto i verbi), nell'alta frequenza degli avverbi in *-mente* o nella creazione di sostantivi composti. Per quanto attiene al livello della morfologia si è poi osservato che

⁸ Cfr. Dante Isella, *La lingua del Partigiano Johnny*, in Beppe Fenoglio, *Romanzi e racconti* [1992], Torino, Einaudi, 2001, pp. xvi-xvii (il saggio è stato ristampato in B. Fenoglio, *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi, 2000). Sulla lingua di Fenoglio, cfr. anche G.L. Beccaria, *La guerra e gli asfodeli – Romanzo e vocazione epica di Beppe Fenoglio*, Milano, Serra e Riva, 1984. Cfr. inoltre Tommaso Pomilio, *Beppe Fenoglio*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. IX, *Il Novecento. Le forme del realismo*, Milano, Federico Motta, 1999, pp. 970-1012. Su tutti questi problemi è tornato di recente con prospettiva originale Tommaso Ottonieri, *La plastica della lingua*, cit., pp. 149-159. Ma Grignani, *Fenoglio e il canone del Novecento*, in *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 131-152, insiste sul perseguimento di una lingua media, ispirata a esigenze di comunicazione, non di espressione: perseguimento che avrebbe implicato il superamento dello “stadio Johnny” per arrivare alla «maturità pulita» di *Un giorno di fuoco* e di *Una questione privata* (p. 146). Queste riflessioni introducono a un complicato discorso sul ruolo dell'autore, sulle sue esigenze di autorappresentazione, e implica una riconsiderazione generale delle scelte della narrativa italiana del secondo dopoguerra. Qui si cerca appunto di analizzare in che modo *Il partigiano Johnny* faccia parte di una più generale storia che racconta l'emersione della soggettività attraverso la ricerca da parte del soggetto di un proprio spazio simbolico tra l'immissione nella serie generazionale (la *natura*) e lo schiacciamento sugli eventi epocali della nazione e della complessiva identità culturale europea (la *storia*).

«il fenomeno più vistoso [...] è la rivitalizzazione della funzione verbale [...] del participio presente», spazio linguistico di norma coperto dalle forme gerundiali. Anche in questo caso la lingua italiana viene modificata, rivitalizzata da Fenoglio a partire dal modello inglese, nel quale il participio presente e in genere i tempi in *-ing* sono particolarmente attivi.⁹

Dante Isella ha fornito una ricca «campionatura selettiva» di questo fenomeno, raccogliendo le occorrenze della forma participiale per categorie sintattiche. Egli ha così mostrato l'importanza della rivitalizzazione del participio, mostrandone l'influenza anche nella permutazione di «verbi intransitivi in transitivi o causativi» («la pioggia durando feroce e nauseante ormai la vista del fiume»; «la paura e l'incertezza oscillando la sua voce alla collera più tremenda»)¹⁰ e concludendone che la «creatività [linguistica] attesta una straordinaria carica di energia vitale», correlativo stilistico del racconto di un'«esperienza assoluta».¹¹ Anche altri, sia pure da diversa prospettiva, ha osservato che «l'inglese violenta l'italiano», così che «alla superficie emerge una parola che liberata dall'illusorio potere

⁹ Grignani, in *In margine al dialogo*, cit., ha osservato la progressiva riduzione delle forme in *-ing*, «cui si accompagna l'accanimento correttivo nei confronti dei participi presenti italiani, chiaramente imparentati» (p. 168). La studiosa ammette tuttavia che poiché «questo è uno dei tic sintattici meno facilmente espungibili», «esiste qualche sporadico caso inverso» (*ibid.*). Nella prospettiva qui adottata, tuttavia, non è in discussione la conquista progressiva da parte dell'autore di una lingua media, comunicativa, e il conseguente necessario superamento della «fase-Johnny», ma le ragioni che hanno imposto a Fenoglio *quella* fase e che lo hanno poi indotto a uccidere Johnny (non a caso in *Primavera di bellezza* egli non partecipa che per brevissimo tempo all'esperienza partigiana) per far infine morire Milton «di vita propria». Ma il discorso andrà ripreso con più spazio altrove.

¹⁰ Su questo aspetto già Grignani, *Virtualità del testo e ricerca della lingua da una stesura all'altra del Partigiano Johnny*, «Strumenti critici», XXXVI-XXXVII (1978), p. 319.

¹¹ D. Isella, *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., pp. xxxvi (dove sono raccolti numerosi altri esempi) e xxxviii.

strumentale, diviene esplosione, attinge la sua straordinaria potenza dal *ductus* concreto della scrittura». ¹²

Tensioni continue. Il participio presente

Uno strumento che può consentire l'accesso al sistema e all'*immagine della lingua* presente nel *Partigiano Johnny*, soprattutto nella sua prima redazione in lingua italiana, è l'analisi dell'uso del participio presente. Più infatti che constatare la rarità dell'uso di questa forma «in funzione di verbo» e ancor più come «proposizione secondaria indipendente dalla principale», ¹³ occorre innanzitutto riflettere sulla scelta fenogliana di una tale deviazione rispetto alla normale distribuzione delle forme verbali italiane. Intanto sarà forse utile richiamare la nozione di aspetto verbale come ciò che «definisce il processo verbale in rapporto alla durata» e ricordare che «nella realtà della lingua l'aspetto non è percepibile che in un sistema di opposizioni». ¹⁴ Così, per esempio, in latino si organizzano due opposizioni verbali: tra *infectum*, ciò che non è compiuto, e *perfectum*, ciò che è compiuto; tra durativo (il processo nel suo durare nel tempo) e "aoristico" (l'evento considerato come articolato in un unico momento temporale).

Riprendendo l'argomentazione e la terminologia di Harald Weinrich, si può inoltre distinguere tra tempi commentativi e tempi narrativi, i secondi preposti alla narrazione di un evento, i primi al commento di esso. Lo studioso tedesco ha inoltre insistito sul fatto che «tutti quanti i tempi verbali hanno una funzione segnaletica, che è impossibile descrivere adeguatamente se l'intendiamo come informazione sul tempo», ¹⁵ il che vuole

¹² G. Fenocchio, *La scrittura anfibia del Partigiano Johnny*, cit., p. 107.

¹³ D. Isella, *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., pp. xxxvi.

¹⁴ Cfr. Alfonso Traina e Giorgio Bernadi Perini, *Propedeutica al latino universitario*, Bologna, Pàtron, 1995⁵, pp. 211-212.

¹⁵ H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 36.

appunto dire che le forme verbali segnalano la serie di rapporti intrattenuta tra il discorso e la realtà, tra il tempo come elemento linguistico e il tempo come fattore extralinguistico.

È noto che Weinrich aggiunge a questa prima e principale opposizione una categoria inerente alla «prospettiva linguistica» (che esprime la relazione tra tempo testuale e tempo cronologico) e una categoria inerente al «rilievo narrativo», secondo la quale il sistema temporale di ciascuna lingua si organizza in modo che i tempi consentano la rappresentazione dello sfondo (caratterizzato in italiano dal tempo imperfetto) e del primo piano (in italiano caratterizzato dal passato remoto). Così, se Spitzer notava che in Proust il tempo imperfetto serve per marcare sia l'abitudine sia la duratività di un'azione, la tipologia di Weinrich consente di inquadrare un tale fenomeno nei meccanismi della definizione dello sfondo (qualcosa che accade frequentemente o per un certo lasso di tempo) come opposto alla messa in rilievo dell'evento.¹⁶

La classificazione funzionale viene però complicandosi quando al sistema temporale dei verbi si aggiunga la dimensione modale, giacché, se distinguiamo tra modi finiti (indicativo, congiuntivo, imperativo) e modi indefiniti (infinito, gerundio, participio), i secondi possono essere volta a volta riferiti al mondo commentato o al mondo narrato. Un tale ordine di fenomeni, infrequente in lingua italiana, ha invece un maggior rilievo in quella inglese. Weinrich ne ha discusso analizzando l'uso del tempo *he was singing* in un racconto di Hemingway, per il quale ha osservato che, poiché «non si può parlare dei tempi in *-ing* della lingua inglese senza tener presente il present participle *singing*», ne consegue che «il

¹⁶ Leo Spitzer, *Sullo stile di Proust* [1928], in Id., *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, trad. it. a cura di P. Citati, Torino, Einaudi, 1959, pp. 231, sgg. Si tenga inoltre presente che già Charles Bally (in *Linguistica generale e linguistica francese* [1950], a cura di C. Segre, Milano, il Saggiatore, 1963, p. 111) osservava che «il concetto di processo è quantificato dall'aspetto del verbo».

participio dopo un past tense e il tempo *he was singing* si spartiscono la funzione di formare lo sfondo».¹⁷ La discussione di queste forme verbali continua con l'analisi del dodicesimo capitolo delle *Short Stories* dello stesso autore americano, al cui proposito lo studioso osserva che «i tempi e le forme verbali» si «convertono in attributi delle persone e delle cose»,¹⁸ e che in particolare i tempi in *-ing* (*he is singing, he has been singing, he will be singing*) hanno la funzione di designare lo sfondo del mondo commentato. Weinrich ne conclude che «a differenza di ciò che accade nelle lingue romanze, nella lingua inglese il rilievo secondo un primo piano e uno sfondo si dà non solo per tutto il campo della narrazione ma anche per quello del commento».¹⁹

Il participio presente inglese, in quanto ha conservato il suo valore verbale, può dunque assumere due valori funzionali differenti, e cioè organizzare il mondo commentato o il mondo narrato a seconda che esso si associ con un tempo appartenente all'uno o all'altro dei due mondi linguistici. Che cosa accade in Fenoglio? Riportiamo innanzitutto qualche prova della presenza dell'elemento verbale nel participio inglese:

la mia vita e quelle di costoro sono di nuovo volving come dadi nel bossolo (PJ I 723).

s'alzò nella zona della stalla inondata da una bianca, acuta, quasi artificiale luce dalle finestrelle staring (PJ I 848).

¹⁷ Cfr. H. Weinrich, *Tempus*, cit., rispettivamente pp. 168 e 169.

¹⁸ Nel racconto, al «torero, in primo in quanto colui che agisce aggredendo, si assegna come attributo il *past tense*; egli sta in primo piano. Il participio come forma verbale della narrazione di sfondo sta invece a guisa di attributo per tutto ciò che circonda il torero» (ivi, p. 175). Per alcune altre implicazioni teoriche e di critica letteraria mi permetto di rinviare a Giancarlo Alfano, *Tra due flussi. Grammatica e logica dei tempi in Horcynus Orca*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 77-102.

¹⁹ H. Weinrich, *Tempus*, cit., p. 176.

Agonizing erano invece le moschettate, con la loro aria tesa e ghignante, better knowing, di voler colpire te, proprio e soltanto te (PJ I 478).

Sebbene si tratti in questi esempi del solo trapianto in un contesto italiano di alcune forme linguistiche inglesi, si può tuttavia notare come queste ne modifichino l'intera impostazione sintattica, così che, per esempio, il *volving* di I 723 non potrà intendersi come l'equivalente di un gerundio, perché non è retto da una forma come 'stanno' (*stanno girando) che ne limiti la durata nel tempo, bensì dal verbo essere, che col suo valore di copula, se tende a respingere il participio nuovamente verso il valore attributivo, contribuisce a infondere al groviglio di vite intrecciate insieme cui il testo fa riferimento una qualità verbale provvista di durata, dunque una qualità inserita nel tempo: che è uno degli elementi caratterizzanti lo sfondo.

Una forma analoga al tempo *he was singing*, declinata cioè nel senso della duratività, si può trovare in un'altra breve serie di esempi:

- a. Johnny ed Ettore restavano inreattivi alle ciancie, consapevoli soltanto della loro miseria fisica in quel macerante, tutto miserificante ambiente (PJ I 675);
- b. La loro selvaggia cresta stava affogando nel tardocielo e le rade, sinistre piante di cresta stavano inclinando aslant sotto il vento serale (PJ I 779);
- c. Aprì col ginocchio l'uscio e si arrestò netto e gaping all'algida, fulgente offesa della neve raddoppiata (PJ I 848).

In tutti e tre i casi si tratta di calchi sintattici dell'inglese, giacché è possibile sostituire: in (a) a «restavano inreattivi» un sintagma come **stood unreacting*, in (b) a «stava affogando», **was being drowned*, in (c) a «s'arrestò ... gaping», qualcosa

come **stood ... gaping*. Certo, supporre che la ricca e complessa sintassi fenogliana sia riconducibile a una sorta di primarietà anglosassone è poco proficuo, e tuttavia queste “traduzioni” mostrano la produttività della base inglese.

Del tutto analogo è il valore del participio come tempo dello sfondo anche quando esso è utilizzato da solo, in funzione aggettivale o in dipendenza da tempi del mondo commentato:

nulla oggi è più raro e scarso della gioventù lavorante (PJ I 650).

Pierre, il paziente, selettivo, mettente-ad-agio Pierre, fu presto soverchiato (PJ I 664).

Il caotico cielo, forgia di quella pioggia, era odioso e bestemmie-tirante (PJ I 665).

Poi uscì il sergente, fissò con ripugnanza l'informe cielo e profetò che domani si sarebbe combattuto sotto immortale pioggia e in fango lievitante (PJ I 689).

Fu un duro cammino, nella tenebra condensantesi (PJ I 775).²⁰

Serie, cui si può inoltre aggiungere il tipo con participio trasformato in avverbio (sul modello del suffissale *-ingly*): «dormiva sodo e ricuperantemente» (PJ I 816).²¹

²⁰ O ancora: «si calò per l'alta proda verso l'aperta campagna deutchless, anche lui come gli altri leggero ed incorporeo, assolutamente noiseless e inoperante come, sonnambolico, anche lui affected da quel banale morbo di silenzio, desertità e fantomaticità» (PJ I 517); «Nord se ne andava, verso l'abbozzantesi abbraccio della sua aspettante guardia» (PJ I 602); «essi fuggirono via e lontano, mentre la bestia continuava ad ululare allo spetro-suono dei loro passi lontananti» (PJ I 750); «Sarebbe stato fiatomozzante, polmoniesplodente dover correre da quella parte par scampo» (PJ I 826); «Nella notte sussultò orribilmente, nell'afferrante sensazione dell'accerchiamento e della cattura» (PJ I 837).

²¹ Per l'avverbio, cfr. lo spoglio di Isella in *La lingua del Partigiano Johnny*, cit., nonché i seguenti esempi: «incontenibilmente ansiosi e ticcanti ed

Se Fenoglio sembra aver ricavato dalla lingua inglese una diversa possibilità di organizzazione del sistema dei tempi verbali, tale da estendere il dominio dell'opposizione tra sfondo e primo piano anche al mondo commentato, egli ha generalizzato la categoria dell'*infectum*, dell'incompiuto, fornendo alla sua narrazione il carattere del "continuo", del movimento.²² Ciò si nota in particolare nell'uso della forma participiale per le descrizioni della natura, come nel brano dedicato alle colline all'inizio del romanzo (PJ I 392), o nella subito successiva descrizione della natura a settembre (PJ I 397), o, ancora, nella straordinaria descrizione della città in preda all'inondazione:

Agli occhi di Johnny, la città non aveva una sostanza petrea, ma carnea, estremamente viva, disperatamente muscolare e guizzante come una grossissima bestia incantonata che avanza le sue impari ma ferme zampe contro una giallastra alluvione di pericolo e di morte. Tutto il resto era un mulinante, alluvionante

elettricamente pronti alle chiamate» (PJ I 647); «La raffica preliminare scorrecciò la strada, poi la seconda e grande, che urtò tremendamente sul legno e il metallo dei camions, che orsinamente [*bear-like*] traballarono sotto l'urto. Poi l'aereo si allontanò definitivamente nell'invendicante, anzi santuario-dante cielo» (PJ I 682); «Johnny camminava verso la Langa lontana, un po' vacuo mentatamente e un po' swaggeringly, languidamente welcoming e godendosi i rari tratti pianeggianti» (PJ I 836). G.L. Beccaria ha inoltre osservato che l'avverbio tende «ad assolutizzare, con funzione seccamente perentoria [...] che definisce uno stato o un'azione [...], tant'è che sostituisce il paragone» (*Il tempo grande*, cit., p. 118).

²² È notevole che anche altri, ma in diverso settore linguistico, abbia osservato una medesima continuità, vibratilità, con il trasferimento alle qualità di alcune proprietà specifiche delle sostanze, così che gli aggettivi, gli avverbi, etc. attivano o richiamano *in absentia* i sostantivi che qualificano. «Quando deriva da termini che designano non individui ma affezioni, atteggiamenti, proprietà e azioni di individui, il modificatore presenta una forma embrionale di valenze, e quindi un'autonoma capacità di evocare o richiamare personaggi latenti»: Michele Prandi, *Modificazioni oblique nel Partigiano Johnny*, "Strumenti critici", n.s., III, 56 (1988), pp. 111-164 (e cfr. anche Id., *Procedimenti di deformazione astrattiva nei Partigiani*, in *Beppe Fenoglio oggi*, a cura di G. Ioli, Milano, Mursia, 1991, pp. 174-184).

caos di gonfie e incredibilmente levigate lastre d'acqua che d'un subito si risolvevano terrificantemente in enormi vortici, mentre al lato estremo l'inondazione seppelliva la campagna sotto una venefica, escrementizia salsa giallastra sulla quale, per una pura illusione ottica, le pioppete parevano galleggiare come enormi zattere dai moltissimi alberi (PJ I 672).²³

La forma participiale conferisce insomma qui e altrove animazione al paesaggio naturale, rendendone le qualità con delle categorie linguistiche a metà tra l'azione e l'attributo («muscolare e guizzante»),²⁴ secondo una modalità stilistica affine a quel procedimento impressionistico tipicamente pascoliano che consiste nella messa in esponente del termine astratto e delle entità in generale («quel zonale morbo di silenzio, desertità e fantomaticità», PJ I 517; «Lo speciale Natale della Langa era davanti a lui, nei suoi occhi, in tutta la sua appalling e fascinante nudità», PJ I 875).²⁵

“Animazione” della natura significa che essa gode di una sorta di autonomia di azione: il che è coerente con la sua istituzione quale sfondo permanente sul quale si stagliano gli eventi della lotta partigiana. Il rapporto distributivo tra passati remoti e participi presenti sembra infatti risucchiare gli eventi nello sfondo.

La guancia aderente alla come succhiante terra (PJ I 765);

si sedettero sulla terra croccante, appoggiandosi ai tronchi crepitanti, senza fiato per il freddo condensantesi sentendo

²³ È doveroso osservare che in PJ II 1010 la frequenza dei participi presenti è minore.

²⁴ Cfr. anche il caso discusso da Isella (*La lingua del Partigiano Johnny*, cit., p. xxxiii) dell'aggettivo *mordace* che, trattato al pari di un participio, regge un complemento oggetto.

²⁵ Sul lessico pascoliano cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Feltrinelli, 1976. Per Fenoglio cfr. anche gli esempi e la loro discussione in G.L. Beccaria, *Il tempo grande*, cit., p. 104.

appieno su e dentro la loro integrità delle miserie umane fino allora narcotizzante dall'eccitazione per la vita (PJ I 750).²⁶

Del resto, quando Gian Luigi Beccaria ha indicato come tendenza ed esito delle descrizioni fenogliane la costituzione di un «paesaggio stilizzato al massimo che, come nell'epica (e nella fiaba), è *spazio*, non *luogo* dell'azione»,²⁷ ha inteso soprattutto ribadire il ruolo della natura nel *Partigiano Johnny*, il suo costituirsi come dimensione astratta, non geografica, il suo essere, per togliere un termine alla fisica, un *campo* di forze, ovvero l'insieme delle condizioni in cui si verifica l'azione delle forze e che determina l'accadere dell'evento.

Ed è per questa ragione che in un'opera pur così circoscritta nelle dimensioni geografiche, così ristretta nel suo orizzonte topografico, non è possibile cogliere le relazioni tra i singoli luoghi reali, se non nel modo di una topologia, ossia nella logica del rapporto tra posizioni, risultando al contrario inibita ogni possibile rappresentazione mentale del territorio in cui avvenne quella concreta, ben determinata, sanguinosa lotta storica. Poiché manca ogni visione dall'alto, poiché è neutralizzata ogni possibile planimetria, quel territorio si costituisce come uno spazio attraversato da forze, dotato di una propria energia (il cui correlativo linguistico è il participio presente). Non lo spazio è modificato dal soggetto che vi

²⁶ Nella stessa serie si possono inserire alcuni brani, come: «Quanto a Johnny, era tutto teso a sentire l'immoto peso del suo corpo sulla terra ed il formicolante anima-percettibile, scricchiolio che nasceva da ogni millimetro quadro di quella aderenza» (PJ I 770). Non diversa natura hanno i seguenti passaggi: «Johnny cominciò a sibilare a loro e strisciare di traverso verso la depressione iniziante il lungo e ripido pendio verso la valletta di Sant' Ambrogio» (PJ I 772); «Il sole andò giù, ed enorme, abissale fu l'improvvisa perdita di esso; un vento lo rimpiazzò, vesperale, luttuoso e cricchante» (PJ I 745). Si osservi inoltre un caso dove il participio non è nella forma italiana «dopo le raffiche del mattino, il bosco aveva per lui un nuovo haunting, come di vera officina della natura, nel vibratile silenzio» (PJ I 602).

²⁷ G.L. Beccaria, *Il tempo grande*, cit., p. 124.

agisce, ma al contrario è quest'ultimo a esserne modificato, orientato, modellato.

Del tutto analoghi, sotto il profilo del valore funzionale delle voci verbali, quei casi in cui il soggetto, anche quando non si tratta del protagonista, viene rappresentato dentro la natura: una natura della quale è messo in rilievo proprio il carattere uniformante, di "medio ambientale" che curva l'agire umano dentro il proprio orizzonte. Come accade nel brano seguente, in cui il participio (nelle forme italiana e inglese) svolge di volta in volta le funzioni di tempo del mondo commentato e di tempo del mondo narrato:

Poi Johnny riuscì e cercò la lontanante figura di Ettore. Lo individuò che dalla fine della discesa attaccava la prima rampa del Bricco d'Avene. Johnny gli urlò dietro, Ettore ruotò su se stesso, ricambiò l'hand-waving e se ne andò con passo sorridente. Era per Johnny un incanto sempreverde quello di un uomo andante solitario per le deserte colline, nei punti sommi la testa e le spalle erette nello sweeping cielo. E osservando il passo di Ettore, si rese definitivamente conto di come le colline li avessero tutti, lui compreso, influenzati e condizionati tutti, alla lunga, come se vi fossero tutti nati e cresciuti e destinati a morirvi senza conoscere evasione od esilio. Essi tutti camminavano ormai come i contadini nativi, con quel passo con cui lo stesso carattere di durata fisica finisce col sottrarre ogni e qualsiasi ritmo apparente (PJ I 589).

Il brano è estremamente rivelatore di come lo spazio della natura, la dimensione delle Langhe abbia acquistato nella narrazione della vicenda di Johnny un valore preminente, tale da quasi inglobare dentro la propria durata il tempo dei soggetti umani che vi agiscono. Del resto è caratteristica della guerra partigiana che i combattenti siano costantemente immersi nella natura sino a diventare parte del paesaggio:

Sembrò poi a Johnny che Pierre, dalla gola della narcosi, dicesse che dovevano far guardia, assolutamente non addormentarsi

tutt'insieme, con una vena di rassegnato orgasmo nella sua voce calante, quindi stettero tutti immoti e invivi, particola gelata del bosco crepitante (PJ I 751).

La produttività del sistema temporale impostato sull'inglese, l'interferenza tra le due lingue e le peculiarità linguistiche da essa derivanti sono infine visibili in un brano nel quale il rapporto tra passato remoto e participio mostra esiti analoghi tanto nella narrazione quanto nel discorso diretto, sia in italiano sia in inglese, così da quasi condensare i vari temi e i differenti aspetti stilistici che fin qui sono emersi. Arrivato al luogo in cui è stato seppellito un suo compagno,

sul tumulto proprio non gli riuscì di stabilire un benché minimo dialogo con Tito underlying, l'afferrò anzi, e per tutti quei minuti, un *giro* letterario, certo frivolo, forse sacrilego, sicuramente odiosissimo: –... watched the moths fluttering among the heath and harebells: listened to the soft wind breathing through the grass... (PJ I 498).

Risalta in questo brano il complesso sistema temporale, che non solo regge il passaggio dalla narrazione in terza persona al discorso diretto 'mentale' del protagonista, ma articola la singolarità dell'evento e la staticità della situazione disponendole rispettivamente nei tempi del primo piano e dello sfondo. Gli eventi si configurano qui per lo più come reazioni alla situazione, così che le azioni al passato remoto o al *past tense* risultano piuttosto *prodotti dallo sfondo*, che in esso inquadrati. In altri termini, le voci in *-ing* realizzano le condizioni di possibilità dell'evento, rappresentano le forze che ne definiscono la natura e le qualità, presentandosi come quel campo di forze che libera la situazione dalla staticità (*underlying*) e ne mostra invece la "vibrazione" (*fluttering, breathing*).

Se il soggetto, insomma, si colloca nella dimensione del primo piano, è solo perché la natura lo polarizza innanzi a sé, facendone una sorta d'increspatura del suo stesso fluire:

sicché al soggetto non resta che riconoscere che i morti sono quel che c'è *non dopo la vita, ma prima* di essa (lo *underlying* è la ricompattazione del soggetto col vibratile *fluttering* e *breathing* che c'era già prima di lui), ovvero constatare l'identità tra il cadavere del proprio simile e la natura, e cantarne, con Gerald Manley Hopkins, la cangiante bellezza e la pace maestosa (come accade in quella *Pied Beauty* tradotta appunto da Fenoglio).²⁸

Tali dimensione e carattere della natura danno all'opera di Fenoglio un aspetto, una qualità tutt'affatto diversa rispetto alla scrittura romanzesca, sia perché vi è inesistente ogni interesse introspettivo per i personaggi, sia perché vi è sancita una netta distanza dal tempo presente dell'azione, dall'attualità, dal conflitto dialettico dei linguaggi del sociale.

Se, dunque, da una parte *Il partigiano Johnny* è estraneo alla dimensione della cronaca quanto a quella del romanzo, più difficile è stabilirne, dall'altra, l'eventuale riconducibilità all'epica: dalla quale – se pur ne condivide un certo gusto per gli epiteti di tipo formulare, un certo trattamento del tempo, una certa vocazione per la disposizione degli episodi secondo strutture circolari – esso d'altronde si distingue per un elemento decisivo come la definizione di un passato assiologico, di una dimensione spaziale e temporale assoluta in quanto fondativa e priva di legami col presente.²⁹ La lotta partigiana possiede sì

²⁸ Per la presenza di Hopkins in Fenoglio cfr. Gino Rizzo, *Gli estremi di una parabola narrativa*, in *Fenoglio a Lecce*, a cura di Id., Firenze, Olschki, 1984, pp. 77, 87.

²⁹ Per i caratteri dell'epica mi rifaccio a quanto osservato da Michail Bachtin, *Epos e romanzo* [1938], in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482. Qualche anno fa, Alberto Casadei ha invece affermato che «*Il partigiano Johnny* è un romanzo assolutamente non romanzesco, che aspira allo statuto della forma narrativa epica» (*Epica inutile e morte dell'eroe*, in Id., *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 83). Differente anche l'impostazione di Grignani, *Fenoglio e il canone*, cit., secondo la quale opera epica

talune caratteristiche della separatezza, ma il tempo di dopo, la vita successiva alla guerra è ben presente nell'opera, tanto da minacciare l'autonomia di quel "tempo del prima", il suo valore fondativo, e il suo conseguente potere normativo. Nello svolgimento della vicenda, l'«arcangelico regno dei partigiani» rivela la sua mancanza di perfezione e perde – lo ha mostrato Eduardo Saccone – ogni eccezionalità.³⁰

E tuttavia l'opera maggiore di Beppe Fenoglio rifugge dal presentare una smorta serie di fatti; in essa al contrario vige un «modo antifigurativo che non *riproduce* gesti, avvenimenti, ma è gesto, avvenimento».³¹ Ne è segno il participio presente, che stacca l'evento dalla sua puntualità mettendone in evidenza la dimensione astratta, di puro evento, privo di riferimenti temporali e personali, se non in contesto: non le azioni, dunque, ma l'agire viene rappresentato da Fenoglio.

Ed è per questo che l'individuo narrato scivola progressivamente dentro le coordinate di una natura che si potrebbe dire "secolarizzata", "de-mitologizzata", la quale insomma non può più essere considerata come luogo di salvezza, fonte primigenia di autenticità o identità opposta alla inautenticità e al compromesso delle dinamiche storiche. Ed è dunque per questo che il *Il partigiano Johnny* non adibisce il bachtiniano "passato assoluto", bensì quello che si potrebbe definire il presente assoluto dell'evento.

sarebbe l'ultimo romanzo fenogliano, *Una questione privata*, non nell'accezione bachtiniana, ma come «ombra lunga di un evento da svincolare dalle scorie di polemica interna ai gruppi [...] ma ben presente con la sua lezione civile, sentimentale e formale alla società italiana» (p. 149).

³⁰ La fine del partigianato renderà opachi quegli splendidi corpi, sottrarrà a quegli uomini l'aura del sacrificio, del momento irripetibile. Che si tratti di un'evidenza materiale, propriamente corporea è rivelato dallo splendido passaggio di UrPJ 293, in cui si parla di Dea, la quale, per farsi deflorare, «could not expect the war over, one of the men sorted from the war, for such a man would have been inevitably decayed, the moment itself it sorted from the war».

³¹ G.L. Beccaria, *Il tempo grande*, cit., p. 110.

In principio era l'imperfetto.
Verga tradotto da Lawrence
Antonio Bibbò

La traduzione dei tempi verbali, soprattutto dove la valenza aspettuale è ardua da determinare, pone spesso problemi di resa ai traduttori, ma al tempo stesso offre loro opportunità interpretative preziose. Dopo una veloce ricognizione della nozione di aspetto verbale, perciò, il mio contributo si concentrerà sulle proprietà aspettuative dell'imperfetto, con particolare attenzione alla prosa narrativa e alla sua traduzione in lingua inglese. Per questo contributo ho scelto di analizzare in primo luogo alcune novelle di Giovanni Verga in cui una delle peculiarità è un uso molto idiosincratico dell'imperfetto, che contraddistingue anche i grandi romanzi della stagione verista. Oggetto dell'analisi saranno dunque alcune traduzioni in inglese di queste novelle realizzate dallo scrittore David Herbert Lawrence negli anni Venti del Novecento.

Una certa attenzione della critica, seppur altalenante, ha accompagnato nel corso del secolo scorso le traduzioni verghiane in inglese e soprattutto quelle di Lawrence, e tuttavia gli studiosi hanno finora prestato poca attenzione a un elemento centrale di questo episodio traduttivo: l'uso dei tempi verbali e, in particolare, le scelte legate alla prospettiva aspettuale. La questione è tanto più sorprendente se si pensa alla

messe di riscontri critici che l'imperfetto di Verga ha raccolto fin dalle sue prime apparizioni. Nell'analizzare le traduzioni inglesi, peraltro, la non corrispondenza dei due sistemi aspettuali italiano e inglese, soprattutto per quanto riguarda il comparto dell'imperfettività, appare come un luogo ideale per un esame critico. Lo scopo della mia analisi è perciò osservare come un tempo verbale centrale nella poetica verghiana come l'imperfetto, spesso ridotto dalla critica alla sola prospettiva abituale, ma in realtà dagli impieghi e dalle letture più variegati, sia stato affrontato da Lawrence, e proverò, in particolare, a mettere in luce come le scelte di Lawrence tendano a neutralizzare alcuni elementi stilistici del testo di partenza, nonostante la presenza di interessanti strategie di compensazione.

Già nel 2003, Pier Marco Bertinetto sottolineava che documentarsi sull'uso dei tempi verbali nella lingua letteraria costituisce «un imprescindibile orizzonte di ricerca per la comprensione della semantica tempo-aspettuale», poiché, «[c]erto, agli autori letterari dobbiamo riconoscere un quid in più, sul piano della capacità creativa, [...] [m]a lo spazio dell'innovazione resta comunque delimitato dalle proprietà strutturali della lingua, sulle quali il singolo nulla può».¹

La traduzione dei verbi, soprattutto nei casi di incroci tra lingue nelle quali la distribuzione delle proprietà aspettuali non è isomorfa, si rivela di frequente problematica, ma può rappresentare anche un'opportunità. Laddove è impossibile rendere tutta l'ampiezza semantica di un verbo, infatti, il traduttore può e deve compiere una scelta che è parte del suo compito e degli strumenti che ha per far avvertire al lettore la propria voce, la propria interpretazione del testo. Nelle parole di Maria Tymoczko:

¹ Pier Marco Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 7-9.

Translators cannot transpose everything in a source text to the receptor language and the target text, partly because of anisomorphisms of language and asymmetries of culture, partly because meaning in a text is both open and overdetermined, partly because a text makes contradictory demands that cannot all be simultaneously satisfied [...], and partly because the information load associated with a source text is excessive. Translation is therefore a metonymic process, and translators must make choices, setting priorities for their translations.²

I traduttori devono perciò scegliere cosa veicolare nel testo tradotto e per far ciò devono conoscere le caratteristiche strutturali delle due lingue in questione, compreso il sistema delle opzioni aspettuali esprimibili. Per “aspetto” intendiamo, con Comrie, «different ways of viewing the internal temporal constituency of a situation»;³ basandoci ancora sulla formulazione tradizionale dello studioso è possibile, poi, distinguere l'aspetto perfettivo da quello imperfettivo, facendo riferimento a una metafora che sarà poi molto impiegata dai narratologi, soprattutto in relazione alla focalizzazione del racconto:

the perfective looks at the situation from outside, without necessarily distinguishing any of the internal structure of the situation, whereas the imperfective looks at the situation from inside, and as such is crucially concerned with the internal structure of the situation.⁴

Ciò che però mi sembra più importante per la questione qui al vaglio, è la varietà semantica dell'imperfetto e le sottoarticolazioni dell'aspetto imperfettivo. In particolare, le realizzazioni più tipiche dell'imperfetto sono l'aspetto

² Maria Tymoczko, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007, p. 211.

³ Bernard Comrie, *Aspect. An Introduction to the Study of Verbal Aspect and Related Problems*, Cambridge-New York, Cambridge UP, 1976, p. 3.

⁴ Ivi, p. 4.

progressivo, continuo o abituale. Tuttavia in alcuni casi non rarissimi, soprattutto nella prosa letteraria e in alcuni generi testuali specialistici (come le cronache sportive e i verbali di polizia), l'imperfetto può avere un valore perfettivo. Funzionale al nostro discorso sarà perciò anche la nozione di "metafora aspettuale", un concetto che era già stato applicato al dominio tempo-aspettuale da Weinrich e da Berrettoni⁵ tra gli altri: «Un tipico caso di metafora aspettuale è notoriamente costituito dal così detto Imperfetto 'narrativo', che consiste essenzialmente nell'inserimento di un Imperfetto – un Tempo di natura imperfettiva – in contesti perfettivizzanti»,⁶ o anche per via dello specifico aspetto lessicale che è più compatibile con una lettura perfettiva. Uno degli esempi che fornisce Bertinetto è tratto dai *Promessi sposi*, e riguarda quello che possiamo considerare un rallentamento del momento narrativo che ha per protagonista Gertrude, e cioè una frase all'imperfetto («A queste parole, Gertrude rimaneva come sbigottita»⁷) che segue una «sequenza di eventi cronologicamente concatenati» espressi al passato e perciò veicola un'aspettualità ibrida nella quale è possibile leggere l'evento tanto in maniera perfettiva quanto imperfettiva: «[c]iò che contraddistingue l'uso letterario dell'Imperfetto 'narrativo' è quindi la consapevole ricerca di una condizione di ambivalenza, generatrice di un'oscillazione o sospensione del senso, che resta catturato in un complesso gioco di

⁵ Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978; Pierangiolo Berrettoni, *La metafora aspettuale*, "Studi e Saggi Linguistici", XII (1972), pp. 250-259.

⁶ P.M. Bertinetto, *Il dominio tempo-aspettuale. Demarcazioni, intersezioni, contrasti*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1997, p. 140. Si veda anche Id., *Stylistic Functions of Abrupt Aspectual Shifts. Examples from Modern Italian Narrative Texts*, in *Aspectual Constructions Beyond Time*, ed. by A. De Wit et al., Oxford, Oxford UP, in corso di stampa. Ringrazio l'autore per avermi dato l'opportunità di leggere il saggio prima della pubblicazione.

⁷ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* [1840], a cura di F. de Cristofaro et al., con un saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014, p. 346.

rifrazioni semantiche». ⁸ Sono queste rifrazioni semantiche che sembrano mettere più in difficoltà il Lawrence traduttore.

L'imperfetto e Verga

Lo sfruttamento e l'allargamento delle potenzialità semantiche dell'imperfetto è tipico, come è noto, degli autori del naturalismo francese e del verismo italiano, Verga *in primis*. D'altronde, è già rispondendo alle critiche di Filippo Filippi, che nell'ottobre 1880 recensiva *Vita dei campi* e lo accusava di «abusare del passato imperfetto», ⁹ che Verga affermava la scelta consapevole di questo tempo verbale. Si tratta di un uso che va nella maggior parte dei casi contro la normale pratica narrativa, nella quale «i Passati aoristici possono essere considerati l'elemento non-marcato dell'opposizione 'Passato/non-Passato'». ¹⁰ Un'estensione del campo dell'imperfetto, perciò, a contesti semantici in cui il tempo non è impiegato per lo sfondo, per la descrizione, ma per le sequenze narrative, rende la presenza dell'imperfetto più marcata. Come notava già Hans Sørensen, nello stile verghiano delle *Novelle rusticane*, pubblicate nel 1883, è possibile affermare che «[l]'imperfetto entra laddove s'insinua un elemento soggettivo e si danno casi in cui occupa il posto che, per l'immediatezza aspettuale, sarebbe stato proprio del passato remoto». ¹¹

Come sottolinea Paolo Giovannetti, nella lingua di Verga, e in particolare nei *Malavoglia*,

[i]n gioco è soprattutto l'opposizione tra [...] [l]'imperfetto [continuo] e quello che restituisce azioni abituali, cioè l'iterativo. Il punto infatti è che la critica verghiana ha talvolta

⁸ P.M. Bertinetto, *Il dominio tempo-aspettuale*, cit., p. 141.

⁹ Citato in Pietro Trifone, *La coscienza linguistica di Verga*, "Quaderni di filologia e letteratura siciliana", IV (1977), pp. 5-29.

¹⁰ P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., p. 21.

¹¹ Hans Sørensen citato in Giovanni Nencioni, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, p. 47.

ridotto a iterativi gli imperfetti in realtà di altra natura, enfatizzando a mio avviso troppo l'immagine dei *Malavoglia* come romanzo della temporalità ciclica.¹²

Il discorso sulla temporalità ciclica non è certo da rigettare in toto, ma la precisazione di Giovannetti mi sembra puntuale e necessaria. Una simile opposizione tra continui e abituali si riscontra nelle novelle e va senz'altro arricchita ponendo l'accento sull'uso verghiano di un altro tipo di imperfetto, quello narrativo, «a metà tra l'uso letterale e quello figurato».¹³ Nelle novelle, inoltre, Verga è alle prese, sebbene in maniera forse meno strutturata e coerente, con quel tentativo di mettere in piedi una situazione narrativa figurale, per usare la terminologia di Franz Karl Stanzel ripresa da Giovannetti. Come noto, una delle peculiarità stilistiche di questa situazione narrativa è l'uso dell'imperfetto, non solo come tempo del discorso indiretto libero, che pure è chiaramente presente anche nelle novelle, ma come tempo che permette di osservare le azioni dall'interno della soggettività del personaggio riflettore e nel loro prodursi.

Qualche esempio renderà le cose più chiare: *Il Reverendo*, la novella che apre le *Rusticane*, è particolarmente significativa dal nostro punto di vista. La storia è nota: un ex frate cappuccino, non esattamente un esempio di virtù e vocazione, diventa pian piano molto ricco e influente, mostrando un gran talento negli affari e una propensione allo sfruttamento della manovalanza. La novella si presenta come un ritratto del reverendo, piuttosto statico, nonostante la rappresentazione del suo carattere sia arricchita di continuo da episodi e aneddoti che lo riguardano; c'è perciò un continuo conflitto tra le spinte narrative e i passaggi più tradizionalmente descrittivi. Se in alcuni casi la dialettica tra tempi verbali sembra tradizionale,

¹² Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015, p. 91.

¹³ P.M. Bertinetto, *Il dominio tempo-aspettuale*, cit., p. 151.

con l'imperfetto preposto alla descrizione e il passato remoto incaricato di mandare avanti i pochi passaggi narrativi, ben presto, però, ci si rende conto che gli imperfetti costituiscono la stragrande maggioranza dei tempi verbali in gioco,¹⁴ favorendo una prospettiva interna alla storia narrata che non di rado si radicalizza in discorsi (o pensieri) indiretti liberi del protagonista o di altri personaggi: «[n]on c'è una successione cronologica, ma sequenze che si accavallano in base ad un procedimento di associazione analogica».¹⁵ La parte del leone la fanno, come è immaginabile, gli imperfetti abituali e continui, ma si affacciano sulla pagina anche imperfetti che mi sembra di poter considerare narrativi, cioè ibridi da un punto di vista aspettuale ma primariamente perfettivi.

Nell'anno della carestia, che lo zio Carmenio ci aveva lasciato il sudore e la salute nelle chiuse del Reverendo, gli toccò di lasciarvi anche l'asino, alla messe, per saldare il debito, e se ne *andava* a mani vuote, bestemmiando delle parolacce da far tremare cielo e terra. Il Reverendo, che non era lì per confessare, *lasciava* dire, e si *tirava* l'asino nella stalla.¹⁶

Il contesto perfettivizzante suggerisce una lettura aoristica di «andava», ma l'imperfetto dà vita a una situazione ibrida, nella quale l'azione è vista come dall'interno, nel suo lento e frustrante sviluppo. Inoltre, c'è da segnalare che il testo sembra suggerire la presenza di una perifrasi del tipo “andare +

¹⁴ «Nella parte diegetica della novella verghiana si riscontrano 19 voci verbali al passato remoto e 182 all'imperfetto, un rapporto di quasi 1 a 10»; Concetta Maria Pagliuca, *Il referto di un'ordinaria stortura. La semantica dei tempi verbali nel Reverendo di Verga*, “SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo”, III (2019), p. 79.

¹⁵ Giuseppe Lo Castro, *La verità difficile. Indagini su Verga*, Napoli, Liguori, 2012, p. 31.

¹⁶ Giovanni Verga, *Il Reverendo*, in Id., *Le novelle*, a cura di G. Tellini, Roma, Salerno, 1980, vol. I, p. 436. Qui e in tutte le altre citazioni dalle opere di Verga, sia in italiano sia in traduzione, i corsivi sono miei.

gerundio” («andava [...] bestemmiando») e di conseguenza un’aspettualità continua, nonostante questa ipotesi sia, a dire il vero, remota; si propende perciò per un imperfetto narrativo anche grazie alle indicazioni di ordinata sequenzialità che la frase presenta. I due imperfetti successivi, che pure potrebbero essere semplicemente stati selezionati per attrazione o comunque essere imperfettivi (di tipo continuo, grazie ai quali le due azioni, di Carmenio e del Reverendo, risultano occorrenze simultaneamente), potrebbero peraltro essere letti anche in maniera narrativa, e soprattutto il secondo potrebbe facilmente essere sostituito da un perfetto.

Tradurre l'imperfetto in inglese

Come accennato, i comparti verbali dell’inglese e dell’italiano sono diversi e l’aspettualità viene resa nei due casi con modalità non sempre coincidenti. Le differenze sono molte, ma è chiaro che possiamo innanzitutto sottolineare che

[p]er ciò che concerne il comparto dell’imperfettività, la tripartizione piuttosto rigorosa (nonostante marginali sovrapposizioni) dell’italiano [...] si stempera alquanto in inglese, dove l’area dell’Aspetto continuo è salvaguardata solo in parte da un allargamento del campo d’azione della perifrasi progressiva. Per la parte che rimane scoperta, tale valenza aspettuale è demandata al Simple Past, che viene così ad assumere un marcato carattere di ambivalenza aspettuale.¹⁷

Come è noto, peraltro, in inglese è possibile l’uso della perifrasi *would* + infinito per segnalare l’aspetto imperfettivo continuo e abituale. Varrà la pena soffermarsi brevemente su un esempio più volte usato da Carl Bache, tratto da *Marry me* di John Updike:

¹⁷ P.M. Bertinetto, *Il dominio tempo-aspettuale*, cit., p. 203.

He *climbed* the steep dune before him hurriedly, not taking the time to remove his shoes and socks. His panting under the effort of running uphill *seemed* delicious to him; it *was* the taste of his renewed youth, his renewed draft of life.¹⁸

Qui è senz'altro possibile attribuire un valore imperfettivo ai *past simple*, mentre altri casi presentano maggiore ambiguità semantica. L'ambiguità del *past simple* è infatti talvolta chiarita dalle traduzioni in italiano. Si veda ad esempio ciò che succede ad alcune tra le prime righe del racconto *Eveline*, tratto da *Dubliners* di James Joyce, una volta tradotto:

Few people passed. The man out of the last house passed on his way home; she heard his footsteps clacking along the concrete pavement and afterwards crunching on the cinder path before the new red houses.¹⁹

Non sembra un caso che questo stesso passo abbia dato vita a traduzioni nelle quali l'aspetto dei primi due verbi è stato interpretato diversamente, ad esempio dai traduttori Attilio Brillì e Franca Cavagnoli, mentre il terzo (*heard*) potrebbe anche essere tradotto con un imperfetto se si volesse sottolineare la continuità dell'azione:

C'erano pochi passanti. Quello che abitava l'ultima casa giù in fondo *passò* per rientrare; lei *sentì* i passi risuonare sul marciapiede di cemento e il cigolio dei detriti sul sentiero davanti alle nuove case rosse.²⁰

¹⁸ Citato in Carl Bache, *Tense and Aspect in Fiction*, "Journal of Literary Semantics", XV, 2 (1986), p. 94. I corsivi sono di Bache.

¹⁹ James Joyce, *Dubliners* [1914], ed. by M. Norris, New York-London, W.W. Norton and Company, 2006, p. 26.

²⁰ J. Joyce, *Gente di Dublino* [1914], in *Racconti e romanzi*, a cura di G. Melchiori, trad. it di A. Brillì, Milano, Mondadori, 1974, p. 33, corsivo mio.

*Passavano poche persone. L'uomo dell'ultima casa stava rientrando; udì i passi risuonare sul marciapiede di cemento e poi scricchiolare sul vialetto di cenere davanti alle nuove case rosse.*²¹

Analizzare ciò che succede andando nel verso opposto, dall'italiano all'inglese, passando cioè da un sistema con maggiore varietà aspettuale a uno con minore varietà, può essere ugualmente interessante perché le varie valenze aspettuiali dell'imperfetto italiano e soprattutto verghiano possono dare luogo a scelte interessanti da parte dei traduttori. Mi focalizzerò perciò sulle traduzioni di Lawrence non prima di aver introdotto brevemente le circostanze che portarono lo scrittore inglese ai testi di Verga e a decidere di tradurli.

Verga e Lawrence

È soprattutto a causa della successiva consacrazione e del posto che al momento occupano nel canone che le poetiche di Lawrence e Verga sembrano avere poco in comune. In particolare, al canone europeo è stato consegnato il Lawrence vittima di censure, lo scrittore del sentimento e dell'erotismo, più dell'altrettanto legittimo Lawrence realista e operaio, narratore di storie rurali e minerarie del nord dell'Inghilterra. La situazione non è sempre stata questa se, scrivendo per "The Dial" nell'agosto del 1921, lo scrittore e traduttore comasco Carlo Linati poteva avvicinare i due autori lamentando il fatto che Verga fosse etichettato come realista, e però ricordando che «his realism recalls rather the exquisite subtlety of D.H. Lawrence or of Charles-Louis Philippe, than the rhetorical magnificence of Zola».²²

²¹ La traduzione di questo passo è di Franca Cavagnoli ed è contenuta in *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 137, corsivo mio.

²² Carlo Linati, *Giovanni Verga and the Sicilian Novel*, "The Dial", LXXI, 2 (1921), p. 151.

Non è noto se Lawrence avesse letto o meno l'articolo di Linati, ma è certo che il suo interesse per Verga ebbe inizio proprio in quel 1921, in occasione del suo secondo soggiorno italiano. L'interesse di Lawrence per l'Italia è infatti molto ben documentato e non se ne ripercorreranno qui tutte le vicende, che portano tra l'altro anche alla pubblicazione di *Lady Chatterley's Lover* nel 1928 a Firenze per evitare la censura inglese: il primo soggiorno di Lawrence in Italia avvenne tra il 1912 e il 1913, a Trento e sul Lago di Garda (viaggio documentato in *Twilight in Italy and Other Essays*, 1916), in seguito visitò Napoli e Capri (dopo la guerra mondiale) e poi nel 1920 lo accolse Taormina e visitò le isole italiane (il frutto letterario di questi viaggi fu *Sea and Sardinia*, 1921). All'inizio degli anni '20, trovandosi in Sicilia, si appassionò alla prosa di Verga e decise, in maniera piuttosto impulsiva, di tradurlo. Nelle parole di Cecchetti, «Lawrence apparently thought he had encountered a kindred spirit, an author who could grasp and bring to light an elemental and primitive humanity with all the vehemence of its instinctive life». ²³ Nonostante in quel tempo abitassero ad appena una quarantina di chilometri di distanza (Taormina-Catania), i due non si incontrarono mai e quando Verga morì il 27 gennaio 1922, Lawrence scrisse al suo agente americano Robert Mountsier, il 7 febbraio, «I have done about one-third of Vergas [sic] novel Mastro-don Gesualdo – translated it I mean. I have written to the publishers in Milan about copyrights. Poor old Verga went and died exactly as I was going to see him in Catania. But he was 82 years old». ²⁴

Si trattava di un momento molto favorevole a Verga, in Italia, con il risveglio dell'interesse critico e, soprattutto, la riedizione di alcune opere, tra cui le *Novelle rusticane*, nel 1920 profondamente riviste dal punto di vista linguistico. Anche

²³ Giovanni Cecchetti, *Verga and D.H. Lawrence's Translations*, "Comparative Literature", IX, 4 (1957), p. 334.

²⁴ Citato in Iain Halliday, *Giovanni Verga in English*, "Lingue e Linguaggi", XIV (2015), p. 97.

all'estero, l'attenzione per Verga si fece più forte soprattutto in quegli anni, benché non sembri esserci stato alcun legame con le traduzioni di Lawrence, che, a detta di Armin Arnold, non godettero di grande fortuna.²⁵ Lawrence lavorò di gran carriera, partendo da *Mastro-don Gesualdo*, che iniziò a tradurre a gennaio 1922. A marzo, a Ceylon, aveva già completato la versione. Poco dopo, da aprile a metà maggio 1922, in viaggio in Asia e Australia, tradusse *Novelle rusticane* – l'edizione del 1883, non quella rivista del 1920 –, e molto tempo dopo si dedicherà anche a *Vita dei campi*. Lawrence era a conoscenza delle traduzioni dei romanzi maggiori di Verga da parte di Mary Craig, ma non delle raccolte di novelle, spesso non del tutto coincidenti con quelle verghiane, tradotte a partire dalla fine dell'800.²⁶ Le traduzioni verghiane di D.H. Lawrence hanno goduto di un'attenzione da parte della critica che ha vissuto brevi e relativamente intense stagioni di interesse così come lunghi periodi di sostanziale oblio. Questo interesse, verso la metà del 1900, fu spesso associato a occasioni editoriali, come quando Giovanni Cecchetti, nella seconda metà degli anni '50, pubblicò un'aspra critica a Lawrence e alle sue traduzioni sull'onda del proprio tentativo di traduzione di alcune novelle verghiane apparso nel 1958 con il titolo *The She-wolf and Other Stories*.²⁷ L'obiettivo principale di Cecchetti era quello di sottolineare la maggior precisione delle sue traduzioni rispetto a quelle di Lawrence. Nonostante il fatto che «one cannot deny the merits of Lawrence's translations», le traduzioni dello

²⁵ Armin Arnold, *Genius with a Dictionary. Reevaluating D.H. Lawrence's Translations*, "Comparative Literature Studies", V, 4 (1968), p. 399.

²⁶ G. Verga, *Cavalleria Rusticana and Other Tales of Sicilian Life*, translated by A. Strettell, London, T. Fisher Unwin, 1893; Id., *Under the Shadow of Etna. Sicilian Stories from the Italian of Giovanni Verga*, translated by N.H. Dole, Boston, Joseph Knight Co., 1896; Id., *Cavalleria rusticana*, translated by F.T. Cooper, in *Short Story Classics*, ed. by W. Patten, New York, P.F. Collier and Son, 1907, vol. II, pp. 347-358.

²⁷ Id., *The She-wolf and Other Stories*, translated by G. Cecchetti, Berkeley-Los Angeles, U of California P, 1958.

scrittore inglese sono, secondo Cecchetti, frettolose e: «[h]ad he taken the time for a better understanding of Verga's expressions and images, and had he corrected and polished his translations, he might have given us a flawless reproduction of a classic».²⁸

Benché talvolta troppo severe, alcune delle critiche di Cecchetti sono molto istruttive, perché sintomatiche dell'approccio alla traduzione tipico, soprattutto negli Stati Uniti, alla metà del '900:

Usually Lawrence translated word for word, adhering more closely to the letter of the text than was wise. Following the original as closely as possible, he translated also Verga's images and idioms, often creating new and very uncommon images in English and achieving the color that British and American reviewers noted in his versions. To create new and uncommon images is the privilege of writers, and the duty of translators when the images are new in the original. However, though aesthetically Verga's images are always new, for they reflect a truly original imagination in their freshness and intensity, linguistically they are not.²⁹

Pur difendendo, almeno nominalmente, il diritto di Lawrence a innovare la lingua inglese attraverso la traduzione, Cecchetti sembra fare repentinamente dietrofront quando si accorge che le sue riflessioni potrebbero portare a una rivalutazione dell'opera di traduzione di Lawrence, arrivando perfino ad affermare che le novità della prosa verghiana non abbiano niente di linguistico, andando così in direzione opposta al generale consenso della critica. A me pare che questi tentativi di Lawrence, non sempre felicissimi ma pervasivi, le «new and uncommon images» di cui parla Cecchetti, riflettano un'attenzione per gli aspetti più innovativi della lingua verghiana che Cecchetti, legato, come sembra essere, a una concezione della

²⁸ G. Cecchetti, *Verga and D.H. Lawrence's Translations*, cit., p. 343.

²⁹ *Ivi*, p. 337.

traduzione che favoriva una resa ancillare del testo di partenza, poteva apprezzare solo in parte.³⁰ È pur vero che Lawrence traduce *creativamente*, per così dire, anche espressioni idiomatiche che non sono (e non erano) particolarmente nuove e rare in italiano, ma mi pare si possa dire che è una decisione frutto di una strategia volta a rendere gli smarcamenti della scrittura verghiana rispetto allo standard, seppur attraverso mezzi e strumenti diversi da quelli dell'italiano. Questo non vuol dire, ovviamente, che le traduzioni siano prive di vere e proprie omissioni, incomprensioni, scelte lessicali discutibili e troppo letterali o dei frutti di una concezione molto autoriale della libertà del traduttore. Per dare un'idea del tipo di incomprensioni nelle quali poteva incappare Lawrence, anche a causa della conoscenza talvolta imprecisa della lingua italiana, ecco un brano sul quale torneremo anche nelle pagine successive:

Una vecchia zia che aveva dovuto tirarsi in casa, per non fare mormorare il prossimo, e non era più buona che a mangiare il pane a tradimento, aveva sturato una bottiglia per un'altra, e acchiappò il colera bell'e buono [...].³¹

Nella traduzione, lo scambio di bottiglia non viene capito da Lawrence, secondo il quale la «vecchia zia» avrebbe sturato «the bottle for somebody else», e cioè per un'altra persona. In altri casi, il lessico italiano lo spinge poi a scegliere traduzioni desueti in inglese come «exculpate oneself» per un semplice «scolparsi» in *Rosso Malpelo* o, alla fine di *Libertà*, dove «Poi se ne andarono a confabulare fra di loro» viene tradotto con «Then they went away to confabulate», nonostante *confabulate* voglia dire “chiacchierare”. In questi casi, in particolare, Lawrence sembra cadere nel tipico errore dei traduttori alle prime armi, subendo l'attrazione dell'etimologia e scegliendo

³⁰ Si veda almeno il classico contributo di Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.

³¹ G. Verga, *Il Reverendo*, cit., p. 434.

per la sua traduzione un termine che pur di significato affine, sposta irrimediabilmente il registro e spesso non coincide sufficientemente neanche dal punto di vista semantico. Similmente, Lawrence tende a tradurre le espressioni idiomatiche in maniera molto vicina alla lettera del testo italiano, e allora il «pane a tradimento» diventa «the bread of a traitor».

Se alcune critiche di Cecchetti sono perciò condivisibili, in molti altri casi quest'ultimo è stato criticato, soprattutto a partire da Armin Arnold, che già nel 1968 provò a riabilitare il Lawrence traduttore sottolineando gli sforzi da lui compiuti, con gli strumenti che aveva a disposizione, per rendere la prosa verghiana. In seguito, soprattutto nell'ultimo decennio, alcuni contributi hanno riportato il dibattito sulle traduzioni di Lawrence nei binari ormai perlopiù seguiti dagli studi sulla traduzione, più attenti a osservare i risultati della traduzione come prodotto creativo non ancillare rispetto al testo di partenza e ad analizzare gli effetti del testo tradotto sul lettore.³²

La recente messe di contributi ha in primo luogo sottolineato l'impegno di Lawrence e le sue riflessioni sulla lingua di Verga, in particolare per quanto riguarda gli aspetti sociolinguistici. Al tempo stesso, come si diceva, poca attenzione è stata data finora a una questione centrale della poetica verghiana: l'uso dei tempi verbali e, in particolare, le scelte legate alla prospettiva aspettuale e alle sue ricadute sullo stile verista. Mi sembra perciò produttivo studiare il modo in cui Lawrence affronta la prospettiva aspettuale. In particolare, mi interessa confrontare uno stadio preliminare della poetica verghiana, quello delle novelle, con la mano di un traduttore un po' più sicuro, che si è lasciato alle spalle il primo tentativo di traduzione (il *Mastro*) e appare in generale più padrone dei suoi

³² Si vedano in particolare Maria Cristina Consiglio, *Art and the Spirit of Place. D.H. Lawrence Translates Giovanni Verga*, "Études Lawrenciennes", XLIV (2013), pp. 111-142; Ead., *The Englishman Who Rode Away D.H. Lawrence "Translates" Italy*, "Études Lawrenciennes", XLIII (2012), pp. 173-202; I. Halliday, *Giovanni Verga in English*, cit., pp. 95-109.

mezzi. Partiamo da due esempi, uno dei quali è stato in parte già trattato in precedenza:

Nel far bene *cominciava* dai suoi, come Dio comanda; e s'era tolta in casa una nipote, belloccia, ma senza camicia, che non avrebbe trovato uno straccio di marito; e la manteneva lui, anzi l'aveva messa nella bella stanza coi vetri alla finestra, e il letto a cortinaggio, e non la teneva per lavorare o per sciuparsi le mani in alcun ufficio grossolano.³³

Nell'anno della carestia, che lo zio Carmenio ci aveva lasciato il sudore e la salute nelle chiuse del Reverendo, gli toccò di lasciarvi anche l'asino, alla messe, per saldare il debito, e se ne *andava* a mani vuote, bestemmiando delle parolacce da far tremare cielo e terra.³⁴

Il verbo cominciare è solitamente non-durativo e trasformativo, perché alla conclusione del processo i partecipanti sono in una condizione diversa da quella iniziale, ma l'uso dell'imperfetto e il riferimento plurale ai beneficiari del bene, i «suoi», ci portano ad attribuire un aspetto iterativo (l'azione viene ripetuta nel tempo, più volte) che fa pensare all'attitudinalità, e cioè a quella sottospecie dell'aspetto abituale che «denota [...] un evento dotato di una intrinseca continuità»³⁵, un'attitudine, appunto. Ciononostante, il valore perfettivo e singolativo dell'unico esempio citato, quello della nipote, può far pensare anche a un imperfetto narrativo. Nel secondo esempio, anche se la presenza successiva del gerundio può far pensare alla perifrasi *andare* + gerundio e alla realizzazione di un aspetto continuo, come discusso prima, l'interpretazione più convincente sembra quella che individua un imperfetto narrativo impiegato

³³ G. Verga, *Il Reverendo*, cit., p. 431.

³⁴ Ivi, p. 436.

³⁵ P.M. Bertinetto, *Il verbo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1991, vol. II, *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, p. 45.

per segnalare un evento puntuale (equivalente cioè a “se ne andò a mani vuote”), anche grazie alle indicazioni di ordinata sequenzialità che la frase presenta.

In questi casi, in cui, come abbiamo sottolineato prima, può darsi l'interpretazione narrativa, le scelte di Lawrence sono poco sorprendenti e tendono a sottolineare la perfezionalità: «His clarity *began* at home, as God himself enjoins» e

In the year of famine, after Uncle Carmenio had left his sweat and his health in his Reverence's fields, he had to leave his ass as well, come harvesttime, to pay off the debt, and *went away* himself empty-handed, *swearing* with awful words that made heaven and earth shudder.³⁶

Qui Lawrence separa ancora più nettamente la possibile perifrasi italiana e così facendo sottolinea la semelfattività dell'azione, pur riproducendo il carattere imperfettivo del gerundio. In altri casi, come quello riportato qui di seguito, «protestavano», «stringeva» e «rispondeva» attribuiscono un aspetto abituale (è possibile sostituirli con le perifrasi era/no solito/i + infinito), ma la risposta in discorso diretto in qualche modo rende l'aspetto più ibrido e fa pensare a un imperfetto narrativo.

La mamma, il fratello e la sorella *protestavano* che se entrava frate era finita per loro, e ci rimettevano i danari della scuola, perché non gli avrebbero cavato più un baiocco. Ma lui che era frate nel sangue, si *stringeva* nelle spalle, e *rispondeva*: – Sta a vedere che uno non può seguire la vocazione a cui Dio l'ha chiamato!³⁷

His mother, his brother and his sister *protested* that if he became a friar it was all over with them, and they gave up the

³⁶ G. Verga, *Little Novels of Sicily* [1925], translated by D.H. Lawrence, South Royalton, Steerforth Italia, 2000, p. 8.

³⁷ Id., *Il Reverendo* cit., p. 433.

money that had gone for his schooling as lost, for they'd never get another halfpenny out of him. But he, who had it in his blood to be a friar, *shrugged* his shoulders and *answered*, "You mean to tell me a fellow can't follow the vocation God has called him to?"³⁸

Una lettura imperfettiva del *past simple* di Lawrence non sarebbe di certo inadeguata. D'altronde, secondo alcuni studiosi (Carl Bache, in particolare), nella narrativa il *past simple* risulta «meno marcato dal punto di vista aspettuale» e favorirebbe perciò una «visione dall'interno dell'evento». D'altronde, il *past simple* viene per lo più usato quando nel contesto l'imperfetto italiano è abituale, attitudinale o continuo, grazie alla sua «natura aspettuale ibrida» che è «normalmente orientata verso la perfettività, ma è disponibile anche ad accogliere, nei contesti narrativi, alcune fondamentali accezioni imperfettive»,³⁹ soprattutto con i verbi stativi, dove la forma progressiva non è ammessa.

Ma è pur vero che soprattutto nella traduzione dell'ultimo imperfetto, collegato com'è al discorso diretto, ci si potrebbe aspettare una marca di imperfettività (abituale o continua che sia) più chiara da parte di Lawrence (ad esempio: "he would shrug his shoulders and answer"). È proprio questo, forse, il punto: che in alcuni esempi scelti come questi Lawrence non sottolinei l'aspetto abituale o continuo non è, nella maggior parte dei casi, un errore da penna blu; va considerato infatti che la scelta di sottolinearlo con l'uso dello *used to* o del *would*, avrebbe potuto risultare limitante da un punto di vista aspettuale, non lasciando la fruttuosa ambiguità dell'imperfetto italiano. Nell'assenza di indizi esterni, insomma, e di un tempo marcato come l'imperfetto narrativo, a Lawrence non resta che la pur fruttuosa ambivalenza del *past simple*. La prova e

³⁸ Id., *Little Novels of Sicily*, cit., p. 6.

³⁹ P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., pp. 140-141.

contrario è forse data dall'uso, che talvolta si presenta nelle *Little Novels of Sicily*, non frequentissimo, ma in linea con la frequenza della lingua inglese, della perifrasi *used to*,⁴⁰ tredici volte nella raccolta, in casi per lo più inequivocabili, che però mi pare in parte contraddetto dalla scarsissima presenza dell'altra costruzione abituale inglese, quella con *would* + infinito, che però è di diffusione più recente, ed è infatti presente solo tre volte nell'intera raccolta.⁴¹ A questa perifrasi, Lawrence fa ricorso in casi perlopiù chiari e nei quali l'abitudine è enfatizzata anche dagli avverbiali di tempo, per cui, per così dire, non ce ne sarebbe bisogno, ma di certo la scelta aumenta la varietà dei tempi verbali impiegati. Non mi pare, dunque, che ci sia una particolare attenzione, da parte di Lawrence per le diverse configurazioni imperfettive nel testo di Verga. Lo scrittore inglese, pur intuendo l'ambiguità aspettuale dell'imperfetto narrativo verghiano, non avrebbe d'altronde altra scelta, nella maggior parte dei casi, che tradurlo con il *past simple*. In nome di questo ibridismo, però, che è già inscritto nel tempo inglese, non può di certo accentuare gli elementi imperfettivi.

Allargando l'analisi ad altre novelle, si rilevano però alcune interessanti scelte compensative da parte di Lawrence. Il paragrafo finale di *Malaria*, in particolare, è un luogo testuale adatto alla disamina della diversa resa dell'aspettualità:

Allora stanco di correre tutto il giorno su e giù lungo le rotaie, rifinito dagli anni e dai malanni, *vedeva* passare due volte al giorno la lunga fila dei carrozzoni stipati di gente; le allegre

⁴⁰ La questione è intricata, ma va tenuto presente che, secondo Robert Binnick, l'unico marcatore dell'abitudine in inglese è *would* + infinito, mentre «[t]he whole point of the *used to* construction is not to report a habit in the past but rather to *contrast a past era with the present*» (*Used to and Habitual Aspect in English*, "Style", XL, 1-2 [2006], p. 43).

⁴¹ Ad esempio, «Sometimes the young fellows of the village going home late, recognizing his voice *would strike* up the frog tune, to mock him» (G. Verga, *Little Novels of Sicily*, cit., p. 90) e una delle altre occorrenze è nello stesso paragrafo.

brigate di cacciatori che si *sparpagliavano* per la pianura; alle volte un contadinello che *suonava* l'organetto a capo chino, rincantucciato su di una panchetta di terza classe; le belle signore che *affacciavano* allo sportello il capo avvolto nel velo; l'argento e l'acciaio brunito dei sacchi e delle borse da viaggio che *luccicavano* sotto i lampioni smerigliati; le alte spalliere imbottite e coperte di trina. Ah, *come si doveva* viaggiar bene lì dentro, schiacciando un sonnellino! Sembrava che un pezzo di città *sfilasse* lì davanti, colla luminaria delle strade, e le botteghe sfavillanti. Poi il treno *si perdeva* nella vasta nebbia della sera, e il poveraccio, cavandosi un momento le scarpe, seduto sulla panchina, *borbottava*: – Ah! per questi qui non c'è proprio la malaria! –⁴²

And then, tired with running all day up and down the track, worn out with years and misfortunes, *he saw twice a day* the long line of carriages crowded with people pass by; the jolly companies of shooters *spreading over* the plain; sometimes a peasant lad *playing* the accordion with his head bent, bunched up on the seat of a third-class compartment; the beautiful ladies *who looked out of the windows* with their heads swathed in a veil; the silver and the tarnished steel of the bags and valises which shone under the polished lamps; the high stuffed seat-backs with their crochet-work covers. Ah, *how lovely it must be travelling in there, snatching* a wink of sleep! It was as if a piece of a city *were sliding* past, with the lit-up streets and the glittering shops. Then the train *lost itself* in the vast mist of the evening, and the poor fellow, taking off his shoes for a moment, and sitting on the bench, *muttered*, “Ah! for that lot there isn't any malaria”.⁴³

Se nella conclusione del racconto Verga insiste perlopiù sugli imperfetti iterativi e abituali, la scena finale che, a rigore, può essere interpretata come ripetuta e abituale, complica però le cose per via della pur possibile lettura puntuale alla

⁴² Id., *Malaria*, in Id., *Le novelle*, cit., p. 463.

⁴³ Id., *Little Novels of Sicily*, cit., p. 47.

quale si offre. Nella traduzione di Lawrence, l'imperfettività è segnalata dalle locuzioni avverbiali di tempo («twice a day»; «sometimes») presenti anche nel testo verghiano e da un uso delle forme gerundive anche dove non sarebbero del tutto inevitabili («spreading»). Se Lawrence rinuncia a forme iterative come *would* + infinito e perciò mantiene l'ambiguità aspettuale del *past simple*, questo forse contribuisce a sottolineare la possibile semelfattività della microscena finale, in cui i verbi telici al passato («lost itself»; «muttered») fanno propendere per l'interpretazione perfettiva. Questa attenzione agli stacchi prospettici tipici del dettato verghiano stupisce forse in un luogo testuale nel quale le scelte morfologiche di Verga sono piuttosto piane, ma forse si spiega con le ambivalenti prospettive abituali innescate dall'autore. In altri casi, Lawrence non manifesta altrettanta sensibilità. L'esempio successivo, tratto da un passaggio del *Reverendo* già commentato per altri motivi qualche pagina fa, mi sembra un caso abbastanza spinoso a tal riguardo:

Una vecchia zia che aveva dovuto tirarsi in casa, per non fare mormorare il prossimo, e non era più buona che a mangiare il pane a tradimento, *aveva sturato* una bottiglia per un'altra, e *acchiappò* il colera bell'e buono; ma il nipote stesso, per non fare insospettir la gente, non aveva potuto amministrarle il contravveleno.⁴⁴

An old aunt of his whom he'd had to take under his roof so as to prevent folks talking, and who was no good for anything any more except to eat the bread of a traitor, *had uncorked* the bottle for somebody else, and *so had caught* the cholera out and out; but her own nephew, for fear of raising people's suspicions, hadn't been able to administer the counter-poison to her.⁴⁵

⁴⁴ Id., *Il Reverendo*, cit., p. 434.

⁴⁵ Id., *Little Novels of Sicily*, cit., p. 5.

Rispetto al testo italiano viene a mancare il passato semplice, la messa in primo piano che il testo sembra suggerire. Si potrebbe forse sospettare che l'aggiunta del «so» non presente nel testo di Verga possa suggerire da parte di Lawrence una lettura *propulsiva* dei piuccheperfetti,⁴⁶ ma mi pare che il primo effetto di questa omogeneizzazione temporale sia di semplificare il dettato verghiano, che qui presentava un passato semplice il cui valore è soprattutto quello di suggerire uno stacco quasi cinematografico nella narrazione, di mettere in primo piano l'evento tragico, ma anche forse, con l'uso di un passato semplice aoristico, escluderla dall'esperienza del personaggio riflettore. Quello che infatti Lawrence non rende, forse anche a causa della difficoltà del periodo, è questa messa in rilievo verghiana, che rare volte sembra arrivare a una vera e propria «dissoluzione della prospettiva tempo-assettuale unitaria», ma che comunque è significativa perché ciascuno dei Tempi impiegati «sembra conservare il proprio valore di base» tale da «far emergere una drastica deviazione dalla norma».⁴⁷

Questa manovra di aggiustamento prospettico è ancora più evidente in un passaggio di *Libertà*, dove sembra quasi una correzione in corsa del narratore che, alle prese con eventi tanto convulsi come quelli della rivolta di Bronte, riesce appena a stare al passo, in una delle scene più strazianti e patetiche della novella:

⁴⁶ Come chiarisce bene Bertinetto analizzando la prosa di Salgari e Tomasi di Lampedusa, un caso spinoso è quello del piuccheperfetto propulsivo, e cioè quel piuccheperfetto che è difficile (o impossibile) da agganciare a un Momento di Riferimento rispetto al quale esprima valore di anteriorità ed è perciò impiegato per far avanzare la narrazione. «Con Piuccheperfetto 'aoristico' intendo l'uso di questo Tempo come possibile sostituto del Passato Semplice, anziché nella sua consueta funzione di Passato-del-Passato, esprime compiutezza» (P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., pp. 33-35).

⁴⁷ Ivi, pp. 54-55.

Il carbonaio le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello *non vide niente; non vedeva altro che nero e rosso*. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli *aveva addentato* una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più.⁴⁸

One man seized her by the hair, another by her hips, another by her dress, lifting her above the balcony rail. The charcoal-man tore the infant baby from her arms. *The other brother saw nothing but red and black*. They trampled him down, they ground his bones with iron-shod heels; *he had set his teeth* in a hand which was squeezing his throat, and he never let go.⁴⁹

Qui l'ultimo piuccheperfetto non sembra indicare anteriorità rispetto a ciò che è raccontato prima, ma un accenno alla dissoluzione di cui si parlava prima e al tempo stesso suggerisce una funzione *propulsiva* del tempo verbale, che, come dimostrato da Bertinetto, è un elemento significativo nell'evoluzione, anche contemporanea, del piuccheperfetto. All'inizio del periodo, invece, la sequenza di «non vide» e «non vedeva» è come se fosse un aggiustamento prospettico simile a quello di cui parla Bertinetto a proposito dell'alternanza tra passato semplice e passato composto. Eccetto che, in questo caso, non è «l'effetto 'zoom' del Passato Composto»⁵⁰ a realizzarsi, come nei casi in cui si concentra la sua analisi, quanto il rallentamento e la prospettiva interna dell'imperfetto. Anche in questo ultimo caso, Lawrence non si prova a riprodurre la scelta verghiana.

Un caso interessante in cui, invece, mi pare che Lawrence abbia provato a sottolineare questa dialettica tra imperfettivo e perfettivo è fornito da una delle novelle in cui l'uso dell'imperfetto è più insistito: *La roba*. La storia dell'arricchirsi di

⁴⁸ G. Verga, *Libertà*, in Id., *Le novelle*, cit., p. 522.

⁴⁹ Id., *Little Novels of Sicily*, cit., p. 128.

⁵⁰ P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., p. 57.

Mazzarò è raccontata quasi esclusivamente all'imperfetto, con alternanza tra progressivi, abituali e continui, e un buon numero di imperfetti narrativi, nella traduzione dei quali ritroviamo perlopiù gli stessi problemi e soluzioni che abbiamo visto finora. La conclusione della novella rivela, in maniera mi pare abbastanza evidente, alcuni dei problemi interpretativi che derivano dall'omogeneizzazione dei tempi verbali realizzata da Lawrence, ma con una sorpresa. Dopo una narrazione che va tutta all'imperfetto e che sembra in qualche modo suggerire non tanto la ricorsività, quanto la speranza di Mazzarò che il suo rapporto con la roba possa continuare senza interruzioni, il passato semplice fa la sua comparsa decisiva:

Sicché quando gli *dissero* che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, *uscì* nel cortile come un pazzo, barcollando, e *andava ammazzando* a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e *strillava*: – Roba mia, vientene con me!⁵¹

Mi pare un segnale abbastanza inequivocabile che nel momento in cui gli eventi risultano definitivi, il ciclo costante dell'arricchimento di Mazzarò sia destinato a concludersi e la sua reazione, come personaggio riflettore, sia di «andare ammazzando» e «strillare» in una prospettiva aspettuale continua e struggente che prova a prolungare una storia che è destinata irrimediabilmente a finire. «Andare ammazzando», peraltro, ha l'aria di una perifrasi continua, ma è invece conservando il senso pieno di andare che la traduce Lawrence.

So that when they told him it was time for him to be turning away from his property, and thinking of his soul, he rushed out into the courtyard like a madman, staggering, and went round killing his own ducks and turkeys, hitting them with his stick and screaming: "You're my own property, you come along with me!"⁵²

⁵¹ G. Verga, *La roba*, in Id., *Le novelle*, cit., p. 475.

⁵² Id., *Little Novels of Sicily*, cit., p. 66.

Il tentativo di Lawrence qui è encomiabile («staggering», «went round killing» ecc.), ma forse il fatto che il resto del testo inglese sia meno incentrato sulla continuità e sull'iteratività rende meno forte il rilievo del *past simple* all'inizio di questo paragrafo rispetto a quello che succede con Verga.

Come accennato, Lawrence non sembra sensibile alla par-titura verbale di Verga. Nella maggior parte degli altri casi, riesce a mantenere i riferimenti all'abitudine o alla continuità grazie agli avverbiali di tempo («sometimes», «on those occasions»), ai pronomi («everyone»), o perché gli imperfetti sono stativi (e il *past simple* è l'unica possibilità), ma queste sue scelte tendono a confermare un tratto distintivo del suo approccio di traduttore. Da un'analisi delle traduzioni di Lawrence, infatti, risulta piuttosto che se alcuni elementi culturali ritenuti probabilmente poco significativi vengono adattati al contesto d'arrivo (per esempio il gioco del tressette che diventa *piquet*), in alcuni casi, la vicinanza alla lettera del testo fa pensare a un traduttore alle prime armi, mentre in altri rivela una decisa volontà di rendere anche in inglese l'effetto straniante che la lingua di Verga poteva avere per i lettori italiani del tempo. Ciò avviene però solo in minima parte attraverso la tessitura verbale, e soprattutto attraverso la resa di alcune espressioni idiomatiche e il tentativo, consapevole o meno che fosse, di impiegare termini stravaganti rispetto al registro, spesso legati etimologicamente a quelli presenti nel testo di Verga («confabulate»), espressioni idiomatiche inesistenti in inglese («the bread of a traitor») o poco usate.

Che nella traduzione degli imperfetti verghiani Lawrence non impieghi tutto l'armamentario che avrebbe a disposizione come scrittore inglese deve però stupire relativamente poco perché di certo legato ad almeno due fattori: il minor uso delle perifrasi abituali e progressive nella prosa letteraria inglese e la natura ambivalente del *simple past*. Ciò che forse sorprende un po' di più è che gli sfuggano certi fenomeni di messa in rilievo

e di impiego, per citare ancora Bertinetto, *cromatico*⁵³ dei tempi verbali che rendono la sua resa della tessitura verbale di Verga meno complessa e articolata di quanto non fosse in italiano. Al tempo stesso, mi sembra perciò che la compensazione avvenga a un livello diverso, lessicale in particolare. È qui che Lawrence non mostra alcun imbarazzo nel riprodurre, e come si è in parte visto, perfino accentuare il carattere straniante della prosa verghiana, certamente in una direzione diversa da quella del testo di partenza, ma con gli strumenti che ha a disposizione grazie alla lingua inglese.

⁵³ «Chiamerò 'cromatico' quest'uso dei Tempi, alludendo al fatto che esso mette in campo una strategia di partizione della trama narrativa in porzioni diegetiche distinte, ciascuna caratterizzata da un proprio 'colore'. Ciò beninteso non implica che vi sia una stretta corrispondenza tra le commutazioni tra i diversi Tempi propulsivi ed i confini di ogni singolo episodio. Le commutazioni possono anche verificarsi in prossimità di – anziché in coincidenza con – tali confini. Ma è soprattutto importante sottolineare che il risultato ultimo di questa procedura consiste nel fatto che i vari Tempi perdono parte della loro inerente qualità semantica. Piuttosto che il loro intrinseco significato tempoaspettuale, ciò che si impone all'attenzione del lettore è il meccanismo della commutazione, ossia la transizione tra le diverse sezioni testuali che essi contribuiscono a isolare» (P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., p. 48).

Dinamiche politestuali nella raccolta di narrativa breve. Il caso delle forme verbali

Mara Santi

1. *Concetti preliminari: politesto e dinamiche politestuali*

Il politesto, come noto, è un'opera autonoma e autoconclusa che deriva dall'unione di opere a propria volta autonome e autoconcluse; si tratta quindi di un organismo di natura composita, concettualmente e fisicamente distinto dalle singole opere componenti.¹

Tra le opere che compongono il politesto si sviluppano delle relazioni, ossia dinamiche politestuali, che sono messe in moto sin dalle prime fasi del processo di composizione del politesto e si estendono fino alle ultime fasi del percorso letterario. Tali dinamiche, nel loro complesso, generano il significato, cioè il valore concettuale autonomo, dell'opera politestuale, e possono esplicitarsi a vario livello e avere diversa estensione. Il presente saggio focalizza l'attenzione sulla funzione che le forme verbali possono assumere in tali dinamiche nel contesto di una specifica forma di opera politestuale, ossia la raccolta di narrativa breve.

¹ Cfr. Mara Santi, *Simul stabunt... Note per una teoria politestuale della raccolta di narrativa breve*, "Allegoria", XXVI, 69-70 (2016), pp. 85-104.

Il prodursi di dinamiche politestuali si innesca, come detto, sin dall'inizio del processo di composizione, che, nel caso della politestualità, coincide con la selezione (o creazione) delle opere che devono andare a comporre il politesto e dalla loro disposizione in una data struttura. Selezione e disposizione delle opere costituenti il politesto ricadono sotto la responsabilità dal creatore dello stesso, sia esso l'autore dei testi o un editore o un curatore, e rappresentano l'atto di nascita dell'opera politestuale in quanto progetto artistico-culturale.

Come qualsiasi altro prodotto artistico-culturale, infatti, un politesto – sia esso una collezione d'arte, una raccolta di racconti o un'antologia a uso scolastico... – risponde sempre a una precisa progettualità, la cui complessità e il cui scopo, evidentemente, possono variare.

Si consideri il caso che compone l'oggetto di questo saggio, la raccolta di racconti: la raccolta può mostrare un grado relativamente basso di complessità progettuale, per esempio nelle collezioni editoriali antologiche che raccolgono i racconti di un dato autore e che li dispongono in ordine cronologico, nel mero rispetto del percorso tracciato dalla carriera dello scrittore in questione.

Al lato opposto dello spettro della complessità politestuale ci sono le raccolte di racconti che rispondono a una progettualità più articolata e non semplicemente storiografica come nel caso dell'esempio sopra esposto. Queste sono più frequentemente fatte oggetto di studio da parte dei teorici della raccolta di narrativa breve, poiché vi è dimostrabile con maggiore chiarezza la progettualità autoriale o lo svilupparsi delle dinamiche compositive o lettrali proprie della raccolta.

La maggiore frequenza con cui queste raccolte sono state analizzate ha dato origine a un errore che accomuna le due principali teorie sviluppatesi sulla raccolta di racconti: la *short story cycle theory* e la teoria del macrotesto, le quali sostengono che *short story cycle* e macrotesto siano veri e propri generi letterari, che compongono un sottoinsieme limitato e distinto all'interno di un più esteso corpus, dagli

incerti o assenti confini di genere, rappresentato dalle raccolte di racconti.²

Più precisamente, teoria del macrotesto e *short story cycle theory* affermano che macrotesto e *short story cycle* sono un genere a sé stante perché sono caratterizzati da una progettualità rilevabile a livello narrativo, argomentativo e strutturale assente in altre raccolte e tale per cui nel macrotesto/*short story cycle* si genera un surplus di significato, cosa che invece non accadrebbe nelle altre raccolte.

La teoria politestuale, invece, si oppone all'identificazione di un sottoinsieme catalogabile come genere letterario all'interno dell'insieme delle raccolte, e chiama politesti tutte le raccolte, e, meglio ancora, tutte le opere di natura composita, poiché ritiene che il surplus di significato, ovvero il significato autonomo dell'opera politestuale, si generi sempre e in ogni politesto. Il surplus emerge infatti senza limitazioni dettate dalla progettualità che si esprime nel singolo politesto, o dal modo in cui la progettualità politestuale viene rilevata, o dal grado di progettualità rilevabile.

Che il valore concettuale di un progetto politestuale possa essere limitato o semplice non annulla l'esistenza del valore

² Gli studi capostipite delle due tradizioni critiche sono: Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, The Hague-Paris, Mouton, 1971 e Maria Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, "Strumenti critici", IX, 27 (1975), pp. 36-90, poi *Macrotesto*, in Ead., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 145-147, quindi *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200. Accanto a queste teorie si segnala la *théorie du recueil* da cui deriva la teoria politestuale e il cui maggiore esponente è René Audet: *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, 2000. Per ulteriori approfondimenti bibliografici cfr. Santi, *Simul stabunt...*, cit., e Elke D'hoker, Bart Van den Bossche, *Cycles, Recueils, Macrotexts. The Short Story Collection in a Comparative Perspective*, "Interférences littéraires/Littéraire interferences", 12 (2014), pp. 7-17. Sulla questione del genere della raccolta di racconti cfr. Mathijs Duyck, *The Short Story Cycle in Western Literature. Modernity, Continuity and Generic Implications*, ivi, pp. 75-86.

concettuale del progetto, ossia il suo significato autonomo. Proprio per il fatto stesso che si genera a partire da un atto di selezione e di disposizione degli elementi che lo compongono, il politesto esprime una progettualità e quindi non può non avere un valore concettuale autonomo.

Un progetto, infatti, in quanto ideazione, in quanto (etimologicamente) proiezione in avanti di un'idea, implica un valore concettuale in fieri. Che il valore concettuale sia più o meno forte o più o meno esibito non determina il venir meno della progettualità: ci sono opere politestuali con un esibito grado di progettualità, semplice o complessa, e ci sono opere politestuali che non mostrano il proprio grado di progettualità o non lo fanno in modo esibito.

Il rapporto tra progettualità politestuale e visibilità del progetto porta semmai a una diversa ricezione dei politesti e a un diverso grado di comprensione della loro progettualità: i politesti la cui progettualità è squadernata sotto gli occhi del lettore sono più accessibili, in genere perché sono quelli più marcatamente unitari e coesi al proprio interno.

I politesti più criptici nel mostrare la propria progettualità sono quelli o con un grado di progettualità bassa o che non esibiscono la progettualità della raccolta a livello narrativo, argomentativo e strutturale o che possiedono un grado di progettualità talmente complesso da essere difficilmente rilevabile. In questa diversa ricezione dei politesti si genera l'equivoco sorto soprattutto nella tradizione critica anglosassone e italiana per cui a un progetto più chiaro e visibile corrisponderebbe un genere letterario e a un progetto meno chiaro o meno decifrabile non corrisponderebbe un genere letterario.

Sotto questo profilo, e per completezza, è opportuno sottolineare una differenza tra macrotesto e *short story cycle theory* poiché, secondo la teoria macrotestuale proposta da Maria Corti, il genere macrotesto corrisponde a una sola e unica forma di progettualità che di fatto è analoga alla forma rappresentata dal canzoniere. In altre parole, Corti teorizza l'esistenza di

un genere narrativo distinto che implicitamente fa da equivalente alla forma (o al genere) lirico del canzoniere.

Tuttavia, mentre un poeta progetta una raccolta lirica con l'intenzione di comporre un canzoniere perché segue un modello storicamente stabilizzato e identificabile per tale, il narratore non ha a disposizione un modello di genere che faccia da spartiacque nel contesto delle raccolte, ossia non esiste nella storia della letteratura (sicuramente non quella italiana) un momento fondativo del genere macrotesto che condizioni i successivi atti di nascita delle raccolte di racconti, mentre esiste nella lirica il modello fondativo del canzoniere rappresentato dai *RVF* di Petrarca.

Ciò che invece esiste è il momento fondativo e modellizzante della raccolta di racconti tout court, ed è ovviamente il *Decamerone*, che a tutt'oggi condiziona la percezione del genere da parte degli scrittori, degli editori e del pubblico. Infatti, della validità del concetto di genere, in chiave assoluta o nel contesto contemporaneo, si può ampiamente discutere; tuttavia, è innegabile che il concetto ha una propria utilità pragmatica dal punto di vista pratico e letturale, poiché l'etichetta di genere, in questo caso la complessiva identificabilità immediata dell'oggetto "raccolta di racconti", consente al fruitore di classificare i prodotti offerti dal mercato culturale in linea tanto sincronica quanto diacronica. Dal punto di vista letturale, nell'insieme (infinito) delle raccolte, non esiste un sottoinsieme diverso, ossia il modo in cui il fruitore recepisce l'oggetto raccolta di racconti è sempre il medesimo; pertanto, il macrotesto o il *cycle*, se esistono, sono meri sinonimi del concetto stesso di raccolta.

2. La prospettiva letturale

Se, come detto sopra, il grado di difficoltà nella fruizione di una raccolta, e di un politesto in generale, non implica che la natura di genere dell'opera cambia, al contrario implica che il

fruitore svolge la medesima operazione lettrale e che di questa varia il grado di difficoltà. In altre parole, ogni politesto è sostanzialmente identico in prospettiva lettrale.

Il fruitore del politesto, infatti, indipendentemente dalla complessità del progetto politestuale, deriva sempre dal politesto un surplus di significato, ossia ha sempre la necessità di estrarre dal politesto una sintesi concettuale, poiché senza di questa non è in grado di comprendere in modo sintetico il politesto stesso.

Nel caso della raccolta di narrativa breve, per capire in che senso il lettore estrae una sintesi concettuale dal politesto, basta sviluppare una riflessione sulle differenze tra il lettore di un romanzo e il lettore di una raccolta. Il lettore del romanzo, giunto alla fine della storia, può rispondere alla domanda “di cosa parla il romanzo?” semplicemente fornendo un riassunto della trama, senza dover necessariamente compiere ulteriori atti interpretativi. Una simile risposta non è valida nel caso della raccolta, poiché il lettore non può dire “di cosa parla la raccolta” proponendo una sintesi dei singoli racconti, né esiste una sola storia, poiché se esistesse la raccolta non sarebbe tale ma sarebbe un romanzo.

Il percorso lettrale del fruitore della raccolta è quindi diverso da quello del romanzo: nel primo il lettore deve attraversare una serie di testi indipendenti, le cui interconnessioni, pur essendo legate a elementi testuali, si attivano nel contesto della collezione ma al di fuori dei singoli testi. Questo implica che il lettore, per dire di che cosa parla una raccolta, deve compiere un atto interpretativo (e non di sintesi narrativa) per estrarre un significato, ossia una sintesi concettuale, dal politesto.

In questo senso la prospettiva lettrale è cruciale nella definizione della raccolta di racconti come forma politestuale. Per tale ragione si può dire che il politesto esiste tanto nella mente di chi lo produce quanto in quella di chi lo fruisce. Non perché ci sono tanti politesti quanti ne sono i fruitori, ma perché la raccolta (il politesto) è una forma testuale di particolare complessità e di difficile accessibilità, dal momento che

implica uno sforzo intellettuale diverso rispetto all'atto narrativo della singola storia. Ciò indipendentemente dalla lunghezza o complessità della singola storia, poiché, certo con riduzioni e semplificazioni, ma persino *Guerra e pace* si può sintetizzare mentre, per esempio, la *Bibbia*, il più importante politesto della cultura occidentale, è irriducibile a una sintesi narrativa.

Dal punto di vista letturale, l'ipotesi proposta dalla teoria politestuale è che il lettore della raccolta di racconti formula un'ipotesi predittiva rispetto al contenuto e quindi al significato della raccolta (ciò che sopra ho chiamato la progettualità politestuale), prima sulla base del paratesto politestuale, poi sulla base del primo racconto, quindi del secondo eccetera. In ogni passaggio il lettore verifica e adatta la propria ipotesi interpretativa sino al completamento della sequenza e alla formulazione di un'interpretazione definitiva. In tale prospettiva, la teoria politestuale, accanto all'intenzione autoriale, mette in rilievo l'agentività letturale e cerca di modellizzare il comportamento del lettore.

La teoria politestuale, che muove i primi decisivi passi con Audet, benché nasca a stretto contatto se non proprio dall'interno del dibattito teorico sulle raccolte di narrativa breve, se ne distingue in primo luogo perché è applicabile a ogni forma di opera composita, che sia di genere omogeneo o pluri-generica o genericamente ambigua ossia raccolga opere appartenenti a un solo genere, a più generi o opere di genere composito o fluido.

In secondo luogo, la teoria politestuale offre strumenti teorico-metodologici più adeguati di quelli della critica anglosassone e italiana, perché a differenza di queste si svincola dalle chiusure dei contesti storico-culturali in cui *short story cycle theory* e macrotesto si sono sviluppate e che, nel caso di quest'ultimo, sono imputabili alla rigidità formalistica e grammaticalizzante della critica strutturalista e, nel caso della prima, derivano dall'autoreferenzialità del discorso critico statunitense, che tende a vedere in casi specifici di una sola tradizione tratti generici universali (o globali).

Posto che la vita del progetto politestuale inizia con la selezione di due o più opere autonome e con la loro collocazione in una struttura, o, per la precisione, rispetto al caso di una raccolta di narrativa breve edita in volume cartaceo, in una sequenza lineare, varcati questi confini genetici si sviluppano altre dinamiche politestuali, le quali possono rafforzare o indebolire i legami tra i testi già più o meno impliciti e determinati dall'atto della selezione e della disposizione.

Tali dinamiche politestuali accentuano o riducono la visibilità del progetto autoriale e condizionano più o meno fortemente il processo letturale. In quest'ottica tanto la teoria politestuale quanto il ceppo da cui deriva, ossia le teorie sulla raccolta di narrativa breve, concordano nell'evidenziare che le opere composite vivono di una doppia tensione: all'unità e alla disunità.

3.1. Il silenzio del lottatore: *la raccolta*

Il silenzio del lottatore di Rossella Milone (2015) è un politesto monoautoriale composto dall'autrice, edito non postumo e con nessun intervento di curatela; si tratta quindi di un politesto che presenta un minimo grado di condizionamento esterno che, per altro, se vi è stato, comunque non è rilevabile nel testo. Questa è la forma meno complessa di autorialità nel contesto della politestualità di narrativa breve, poiché il lettore è autorizzato ad ascrivere l'intera progettualità dell'opera a una sola istanza autoriale.

La raccolta, inoltre, ha caratteristiche marcatamente unitarie e ripetitive dal punto di vista del setting, del sistema dei personaggi, delle tecniche narrative e delle tematiche. Tale uniformità implica che nel passaggio da un testo all'altro il lettore deve compiere uno sforzo minimo di riorientamento e più ancora, la marcata ripetitività sollecita il lettore a notare le costanti politestuali (l'unità) piuttosto che le variazioni (la disunità).

Va infatti sottolineato che il riorientamento nel passaggio da un racconto all'altro di una raccolta è una fase complessa del processo letturale. Nello spazio tipograficamente vuoto tra due racconti si chiude un universo finzionale cui il lettore, anche se per poche pagine, si è acclimatato, e se ne apre uno nuovo, che è sconosciuto e che il lettore deve imparare a decifrare da zero. È facile capire che la fatica intellettuale del riorientamento è ridotta al minimo quando i racconti presentano universi finzionali simili se non identici. Tuttavia, questo può indurre a una lettura meno attenta, che poggia più marcatamente su quanto il lettore ha già letto che su quello che si accinge a leggere.

L'applicazione di spunti derivati dei *behavioural studies*, infatti, mostra che la lettura sequenziale della raccolta di racconti (e si può aggiungere di ogni politesto sequenziale) è condizionata dal *primacy effect* che determina un *confirmation bias* nell'atto della lettura.

Come dimostra un recente studio di De Vooght e Nemegeer, il lettore, quando attraversa una sequenza testuale come quella della raccolta di racconti, nelle prime fasi del processo di lettura, identifica e isola uno o più racconti o singoli elementi dei primi racconti perché questi lo colpiscono in modo particolare.

Questi elementi o racconti su cui il lettore si sofferma (e che seleziona in base alla propria cultura, ossia in base alla propria capacità di capire i testi) hanno un *primacy effect*, ossia "imprintano" il lettore e ne condizionano la lettura dei testi successivi, perché il *primacy effect* determina un *bias* (pregiudizio). Nel resto della lettura, infatti, il lettore continua a notare, isolare e ricordare, testo dopo testo, gli elementi coerenti rispetto all'elemento che ha determinato il *primacy effect* e scarta gli elementi incoerenti rispetto a questo, il *bias* rafforza quindi la prima impressione di lettura e, alla fine del processo, anche l'interpretazione complessiva del testo.³

³ Edward De Vooght, Guylian Nemegeer, *Reading and Analysing Short Story Collections. An Empirical Study of Readers' Interpretation Process of*

Le osservazioni empiriche su campioni di lettori reali svolte da De Vooght e Nemegeer dimostrano il concreto svilupparsi dei meccanismi ipotizzati in sede di teoria politestuale rispetto alle ipotesi interpretative e confermano che il *meaning-making process* sopra descritto è imprescindibile per il lettore qualsiasi sia il politesto che affronta. Nel caso della raccolta in oggetto, ciò che conta sottolineare è che questa è una raccolta che fa fortemente leva sulla tendenza del lettore a vedere la coerenza più che l'incoerenza, e che anzi incoraggia il lettore in tale direzione.

Benché la mia riflessione introduttiva lasci intendere che la teoria politestuale applicata alla raccolta di narrativa breve beneficerebbe di un ampliamento del campo di indagine a raccolte abitualmente tralasciate dagli studi di settore perché poco unitarie, per questo mio contributo ho scelto una raccolta che è quasi pedante nell'esibire la propria unitarietà progettuale.

La scelta non è giustificata da considerazioni estetiche, ma dal fatto che la raccolta si presta meglio di altre al tema, cioè consente di isolare con particolare chiarezza l'uso dei tempi verbali all'interno delle dinamiche politestuali, dimostrandone le caratteristiche specifiche.

3.2. Operazione Avalanche

La sequenza politestuale de *Il silenzio del lottatore* si apre con *Operazione Avalanche*, che alterna la narrazione di due vicende: la prima è ambientata nel secondo Novecento (tardi anni '60-anni '70) e ha per protagonista una bambina che trascorre un'estate con la famiglia a casa di amici. In questo contesto la bambina entra in contatto con la nonna della famiglia di cui è ospite, Erminia, un'anziana affetta da demenza senile. La seconda narrazione è ambientata nel 1943 e ha per

protagonista proprio Erminia, all'epoca ragazzina, sfollata con la famiglia dalla città nelle campagne durante le operazioni di sbarco a Salerno delle truppe alleate che andarono sotto il nome, appunto, di Operazione Avalanche.

Il tema sviluppato da ciascuna vicenda è il passaggio delle due figure femminili dall'infanzia alla preadolescenza, passaggio che per entrambe è marcato dalla scoperta del fatto che le rispettive madri hanno una vita sessuale e quindi dalla «scoperta di essere sole».⁴

Il racconto alterna la storia di Erminia, che è narrata in terza persona al passato, e la storia della bambina protagonista, che è sviluppata attraverso una narrazione autodiegetica focalizzata sulla bambina e anch'essa volta al passato. Più precisamente: dei sei capitoli di cui è composto il testo il primo, il secondo, il quarto e il sesto seguono la vicenda dal punto di vista della bambina narratrice autodiegetica, il capitolo terzo e quinto narrano eterodiegeticamente di Erminia nel 1943.

Il tutto, come detto, sempre al passato, ma con una rilevante eccezione: la storia di Erminia-bambina viene introdotta all'inizio del terzo capitolo da un breve passaggio che appartiene all'asse narrativo autodiegetico della bambina protagonista ed è svolto al presente. In questo passaggio la nonna e la bambina, una notte, parlano prima di addormentarsi nello stesso letto.

Qualche pagina oltre, la voce narrante autodiegetica esplicita che l'episodio del dialogo tra le due rappresenta un «incontro di simili che si riconoscono, vecchi e bambini nello stesso letto».⁵ Questo incontro tra simili, però, non è tra la bambina e la donna anziana, ossia non è un incontro tra generazioni diverse, perché l'anziana è affetta da una patologia degenerativa delle facoltà intellettive che non solo le fa dimenticare il presente e ricordare il passato, ma la fa vivere con i pensieri della ragazzina che fu e non dell'anziana che è. L'incontro tra simili è quindi tra la bambina protagonista e la bambina che Erminia

⁴ Rossella Milone, *Il silenzio del lottatore*, Roma, minimum fax, 2015, p. 18.

⁵ Ivi, p. 29.

fu nel '43 e che rivive nell'anziana. La percezione di identità è determinata dalla analoga esperienza di crescita che la protagonista vive nel proprio presente e che l'anziana ha vissuto nel passato che riemerge nel tempo mentale cui è vincolata.

È in questo snodo concettuale della vicenda che l'uso del tempo presente si sostituisce all'uso del tempo passato all'interno della diegesi, senza però che ciò implichi uno spostamento nella storia rispetto all'asse cronologico, ossia il presente non ha funzione deittica rispetto all'asse temporale, non marca una prolessi, né si ha allineamento tra il segmento al presente e un ipotetico momento dell'enunciazione spostato in avanti sull'asse del tempo rispetto agli altri eventi narrati: semplicemente un fatto che appartiene alla narrazione al passato è narrato al presente.

La funzione del presente, quindi, non si spiega all'interno della definizione dei piani temporali della vicenda ed è invece funzionale ad altro, poiché marca non un elemento del tempo in quanto dato misurabile, ma del tempo in quanto processo esistenziale, ossia il presente è usato come marcatore di un momento di presa di coscienza da parte della protagonista. La presa di coscienza è, appunto, quella della somiglianza tra sé ed Erminia e della comune condizione di solitudine, quindi il presente segnala un momento concettualmente rilevato del racconto, che corrisponde alla svolta esistenziale del piccolo *Bildungsroman* della protagonista (dall'infanzia alla preadolescenza) che è il tema centrale di *Operazione Avalanche*.

3.3. Il peso del mondo

Il racconto successivo ha per protagonista una ragazza che trascorre gli ultimi mesi della scuola superiore e le vacanze estive con la propria unica amica, Marianna. Entrambe si trovano nella tarda adolescenza e alle prese con la scoperta della propria sessualità. È impossibile non notare, sin dalle prime battute, che le due amiche si trovano nella stagione della vita

immediatamente successiva a quella rappresentata dalla protagonista di *Operazione Avalanche* e da Erminia-ragazzina.

Anche in questo caso il racconto è diviso in capitoli, tre per la precisione, dei quali i primi due sono narrati autodiegeticamente dalla protagonista e sono svolti al passato, mentre il terzo narra della violenza sessuale subita da Marianna durante la vacanza. Questo capitolo è narrato in terza persona e al passato.

Il racconto ripropone il setting del racconto precedente in cui i due personaggi femminili parlano nottetempo a letto, e qui viene messo in scena il momento in cui Marianna racconta alla protagonista autodiegetica la propria vicenda, all'alba della notte in cui ha subito violenza. Ciò lascia intendere, in *Il peso del mondo* tanto quanto in *Operazione Avalanche*, che la narratrice protagonista autodiegetica è anche narratrice allodiegetica della vicenda dell'altro personaggio femminile, di cui raccoglie la testimonianza diretta.

Gli evidenti parallelismi tra i due racconti, ossia l'alternanza di auto ed allodiegesi, il setting in cui si svolge la confessione del personaggio co-protagonista, il tema della sessualità, si sommano al fatto che anche in questo caso il tempo verbale, in corrispondenza del colloquio tra i due personaggi, passa inaspettatamente dal passato al presente. L'unica variazione è che nel primo racconto il presente apre la sequenza narrativa dedicata a Erminia, mentre nel secondo il presente emerge quando la narratrice riprende la narrazione autodiegetica alla fine della sequenza allodiegetica.

Il momento in cui il tempo presente diventa il tempo della diegesi è il momento in cui Marianna parla del futuro e per sé stessa predice un sereno orizzonte matrimoniale mentre per l'amica prevede una vita fatta di solitudine e fallimenti sentimentali. Più che il racconto del trauma subito da Marianna, sono queste parole che si imprimono, come una rivelazione, nella mente della protagonista, che si vede osservata dall'amica «per la prima volta così come è [...] sola».⁶ La predizione

⁶ Ivi, p. 76.

mette infatti la protagonista a confronto con il senso di solitudine che prova nel rapporto disinibito quanto distaccato che ha stabilito con l'altro sesso, e la forzano a non negare il destino di solitudine cui lei stessa si condanna nel momento in cui separa la propria vita sessuale dalla vita emotiva annullando quest'ultima.

Nel secondo racconto, così come nel primo, l'irruzione del presente nel tempo della diegesi disorienta il lettore, il quale, anche se solo per poche righe, deve riconsiderare la dimensione temporale del racconto. Tuttavia, come in *Operazione Avalanche*, l'uso del tempo presente non modifica il setting dal punto di vista cronologico, né allinea il tempo della narrazione a un ipotetico momento dell'enunciazione; il presente, quindi, anche in questo caso, è un marcatore testuale che ha lo scopo di attirare l'attenzione del lettore e condizionarne la percezione di una data porzione di testo.

Ossia, l'uso ingiustificato del presente dal punto di vista dello sviluppo cronologico della vicenda costringe il lettore a un riorientamento in corso di lettura e, nel rallentare il processo di lettura, il presente usato nel corpo del passato fa emergere il momento in cui il personaggio protagonista matura una nuova consapevolezza di sé e della propria vita.

A questa interpretazione della funzione del presente concorrono le analogie tra primo e secondo racconto, che evidenziano come la funzione deittica del presente si sviluppi in entrambi i casi rispetto al momento di presa di coscienza, da parte della protagonista, della propria condizione esistenziale.

Data la relazione che li lega, primo e secondo racconto possono essere considerati come un distico introduttivo, le cui protagoniste rappresentano la fase del primo sviluppo di un profilo psicologico femminile che si ritrova poi in tutti gli altri testi. Ai primi due racconti di formazione fanno, infatti, seguito altri quattro racconti, tutti dedicati alla vita di coppia, che portano in scena una narratrice autodiegetica volta a volta un po' meno giovane ma dalle caratteristiche sostanzialmente analoghe e che si sviluppa sul profilo delle prime due protagoniste.

In tutti questi racconti l'uso del tempo presente continua a funzionare come marcatore testuale per gli snodi cruciali della crescita psicologica e dell'autoriflessione delle protagoniste. In tal modo il presente continua anche a giocare una funzione politestuale unificante, poiché rappresenta una costante formale che accomuna tutti i racconti e che in ogni racconto assolve il medesimo compito, ossia mettere in rilievo un dato punto nel sistema tematico sia del singolo racconto che del politesto nel suo insieme.

3.4. Le domande di un uomo

Dal punto di vista narratologico il terzo racconto, *Le domande di un uomo*, ripropone la struttura del primo e del secondo testo poiché presenta due fili narrativi, a ciascuno dei quali è alternatamente dedicata una delle dieci sezioni in cui è suddiviso il racconto.

Entrambi i fili della vicenda sono narrati da una voce femminile autodiegetica: il primo è svolto al passato e narra le prime fasi della relazione tra la voce narrante e un uomo; il secondo è narrato al presente e racconta dei pochi giorni in cui la medesima protagonista alloggia a casa di un'amica della madre, tale Pia, che la ospita poiché la sua casa è inagibile.

Le due narrazioni sono mantenute separate sino alla fine del racconto. Solo qui il lettore deduce che la protagonista della parte narrata al passato e di quella narrata al presente sono la medesima donna, e che quindi non si trova di fronte al racconto di due vicende distinte, ma di una sola vicenda di cui la sequenza narrata al passato è antecedente rispetto alla sequenza narrata al presente.

Il finale, inoltre, chiarisce la relazione tematica tra le due parti della storia: Pia, la donna che ospita la protagonista, rappresenta un modello di vita di coppia fallimentare, che la protagonista rifiuta e nel confronto con il quale acquisisce consapevolezza rispetto alle paure che lei stessa nutre nella propria

vita di coppia, di cui vengono rappresentate le prime fasi nelle sezioni al passato.

L'uso dei tempi verbali non è paragonabile a quello precedente, nel senso che non vi è alcuna deviazione rispetto all'uso normale in un contesto di analessi e prolessi; il lettore deve solo attendere la fine della narrazione per collocare le azioni al presente e quelle al passato le une rispetto alle altre sull'asse cronologico.

Tuttavia, anche in questo caso, l'uso del presente si presenta come marcatore testuale, nel senso che il presente veicola la riflessione sul tema centrale del racconto (la relazione di coppia) e in tal senso mantiene la medesima funzione conoscitiva e autoriflessiva che ha già assunto nei testi di apertura della sequenza politestuale.

Viene dunque confermata l'ipotesi predittiva che il lettore ha sviluppato rispetto alla funzione dei tempi verbali attraverso la lettura dei primi due testi, cioè è confermata l'ipotesi di interpretazione che il lettore elabora a partire dal momento in cui avvia la lettura e che proietta nel proseguire la stessa su ogni testo, verificando la tenuta dell'ipotesi predittiva ed eventualmente adattandola.

L'ipotesi predittiva rispetto all'uso del tempo presente è confermata nel senso che la dinamica politestuale innescata dai primi due racconti rimane attiva e inoltre, proprio perché nel distico iniziale l'uso non normale della deissi verbale ha sollecitato il lettore a prestare attenzione al tempo verbale come marcatore tematico, anche quando l'uso del presente rientra nella normalità, il lettore è comunque "allertato" e osserva quindi con maggiore attenzione il tempo verbale e la relazione tra questo e il sistema tematico del testo.

Anche il terzo racconto, quindi, concorre allo sviluppo della dinamica politestuale unitaria legata all'uso dei tempi verbali. Questa dinamica è rappresentativa, in senso generale, di una dinamica tipica di tutti i politesti seriali, poiché l'autore di un politesto di questo genere prevede che l'insieme dei testi venga fruito secondo la sequenza lineare dei testi.

La fruizione in sequenza fa sì che motivi (ossia temi secondari o accessori) dei singoli testi emergano con maggiore forza nel contesto del politesto e vengano pertanto promossi al rango di temi (ossia temi centrali e portanti) della raccolta. Ciò implica che elementi tematici secondari che potrebbero restare sullo sfondo a una lettura decontestualizzata dei racconti (cioè al di fuori del politesto) diventano temi principali della raccolta e viceversa, poiché lo sviluppo da parte del lettore di successive ipotesi predittive contribuisce tanto a far emergere quanto a far scomparire sullo sfondo i temi in base alla loro coerenza o incoerenza rispetto all'ipotesi predittiva, e questo processo si sviluppa anche retroattivamente.

Ossia, dopo la lettura di un testo T, successivo a un primo testo T-1, il lettore si può accorgere che in T-1 è presente o è rilevante o è assente un tema poiché questo ritorna o è centrale o è assente in T. Quindi, retroattivamente, il lettore ridefinisce il valore tematico di T-1 e, sempre nell'ottica della teoria politestuale delle ipotesi predittive, adatta il suo orizzonte di attesa rispetto a T+1.

Nel caso dell'uso dei tempi verbali in *Il silenzio del lottatore*, per esempio, l'ipotesi predittiva in chiave politestuale rispetto all'uso del presente si sviluppa non a partire da T1 o da T2 ma da T3. Infatti solo da T3 la funzionalizzazione tematica del presente si svincola dall'uso "anomalo" del tempo verbale e si può quindi formulare l'ipotesi che il tempo presente venga funzionalizzato in chiave tematica anche quando non vi è infrazione della *consecutio temporum*, e che tale marcatore formale possa quindi essere parte di una più estesa dinamica politestuale e non di un singolo racconto o del distico iniziale.

Il tema su cui il presente porta l'attenzione nei primi tre racconti e che si profila poi, testo dopo testo, non solo come una costante politestuale ma come il vero *Leitmotiv* dell'intera raccolta, è il tema della relazione tra uomo e donna, con le paure che la relazione di coppia genera in particolare nel soggetto femminile, punto focale dell'intera narrazione. Tale tema non emergerebbe del tutto o non emergerebbe con altrettanta

chiarezza come nucleo principale dei racconti sin qui affrontati se questi venissero letti al di fuori della sequenza politestuale. A una lettura non politestuale, per esempio, un tema che emerge con molto rilievo dal secondo racconto è quello della violenza sessuale, che invece resta molto sullo sfondo nel contesto del sistema tematico dell'intera raccolta.

3.5. Luccicanza

Poiché il presente viene funzionalizzato rispetto alla enucleazione dei temi portanti e quindi del sistema concettuale della raccolta indipendentemente dalla "normalità" o meno dell'uso dei tempi verbali, non ci si sorprende quando, nel quarto racconto, il presente emerge "immotivatamente" all'interno di una narrazione al passato, né sorprende che ciò accada nel momento in cui la protagonista assume consapevolezza rispetto alla propria vita sentimentale e al proprio rapporto con gli uomini.

Il quarto racconto, *Luccicanza*, offre la narrazione auto-diegetica della relazione problematica tra la voce narrante femminile e il compagno di lei, la cui crisi di coppia culmina nella separazione. La narrazione è svolta al passato e segue l'evoluzione della vicenda, dall'abbandono della casa in cui i due convivono da parte del compagno sino alla decisione della protagonista di traslocare, ossia di lasciarsi il passato alle spalle.

Il tempo della narrazione si sposta dal passato al presente quando la protagonista afferma di "dover capire" e quindi decide di rivedere il compagno e di avere con lui un ultimo rapporto sessuale. È molto marcata nella breve sequenza svolta al presente la ripresa anaforica del "dover capire" e il presente scompare proprio nel momento in cui la protagonista capisce che «[d]a capire non c'è altro».⁷

⁷ Ivi, p. 141.

L'uso dei verbi al tempo presente, enfatizzato dalla ripresa anaforica del concetto chiave del racconto, costringe nuovamente il lettore a riflettere sul modo in cui i tempi verbali sono impiegati, ma esplicita anche il fatto che il presente è il tempo verbale della "comprensione", della presa di consapevolezza, e quindi è il tempo verbale che veicola la maturazione nel soggetto narrante autodiegetico di un diverso rapporto con la propria storia.

3.6. Questioni di spazio

Questioni di spazio introduce un'ulteriore protagonista sostanzialmente identica a quella di *Le domande di un uomo* e di *Luccicanza*: una donna che si interroga sulla vita di coppia e che riflette sulla crisi (temuta o reale) della propria relazione sentimentale. Anche qui la vicenda è narrata in chiave autodiegetica.

L'intreccio e la trama in questo caso si allineano e il racconto è sviluppato interamente al passato con l'unica eccezione di un momento in cui la protagonista si addormenta e sogna di tradire il marito e attraverso il sogno capisce che il proprio matrimonio è finito. Il momento epifanico è al presente, pertanto la dinamica politestuale già vista è reiterata e la sezione al presente ribadisce la funzione dell'uso del tempo verbale, che continua a configurarsi come tempo della comprensione del senso dei fatti più che della narrazione dei fatti in sé.

3.7. Il silenzio del lottatore: *il racconto*

Si arriva così al sesto e ultimo racconto, eponimo della raccolta, che riporta sulla scena i medesimi personaggi del quinto testo a distanza di qualche anno. Il racconto, sempre autodiegetico, è diviso in due sezioni: *Deserto* e *Tutto da capo*, rispettivamente suddivise in quattro e tre capitoli. I capitoli sono alternativamente al presente e al passato: il primo e il terzo

capitolo della prima sezione e il primo capitolo della seconda sono al presente, e sono dedicati alla storia della protagonista che ha un nuovo marito, con il quale partecipa a un ritiro terapeutico per coppie in crisi.

Il secondo e quarto capitolo della prima sezione e il secondo della seconda sono invece dedicati all'ex marito della protagonista e alla sua nuova moglie e sono svolti al passato. La relazione di precedenza dei fatti narrati al passato rispetto a quelli narrati al presente è esplicitata nel secondo capitolo della seconda parte.

L'ultimo capitolo del racconto, il terzo della seconda sezione, è al presente, e quindi appartiene all'asse narrativo della protagonista rimaritata e in terapia di coppia, ma all'interno di questa narrazione fa irruzione una sequenza al passato, ossia un episodio legato alla linea narrativa dedicata all'ex marito.

Come nel terzo racconto, la rigida alternanza tra passato e presente è associata alla contrapposizione tra due modelli di coppia, rappresentati dalla protagonista con il secondo marito e dall'ex marito con la seconda moglie. L'associazione tra tempo verbale e modello matrimoniale è però invertita rispetto al terzo racconto, nel senso che al racconto al passato è associato il modello fallimentare di vita matrimoniale rifiutato dalla protagonista e alla narrazione al presente è affidato un modello alternativo e positivo.

Nella narrazione al presente, infatti, in particolare nel finale, la protagonista è rappresentata nel momento in cui, contrariamente alle protagoniste che l'hanno preceduta, decide di non arretrare di fronte alle proprie paure e di non fuggire (ossia di non far naufragare l'ennesima relazione).

Come già detto, la protagonista del sesto racconto è la medesima del quinto e condivide il medesimo profilo psicologico di tutte le narratrici autodiegetiche comparse sulla scena. L'ultima protagonista, quindi, rappresenta *tutte* le donne incontrate nella sequenza politestuale e in quanto tale chiude la *quête* propria e di chi l'ha preceduta, smettendo di cercare nella solitudine e nella fuga la soluzione alle paure connesse

alla relazione con l'altro sesso e all'affettività. Pertanto, l'uso del tempo presente nel sesto racconto della raccolta porta l'attenzione sulla chiusura di una ricerca che si è protratta racconto per racconto e attraverso donne sempre diverse e sempre uguali e le proietta idealmente in tutte, in un finale dal valore collettivo, verso un diverso futuro.

In questo contesto l'uso del tempo presente contribuisce anche a far emergere il tema messo in rilievo sia dal paratesto del sesto racconto che da quello della raccolta: il silenzio, che è presentato come momento di raccoglimento e preparazione, come riflessione su di sé che prelude a un'azione rivolta al futuro e alla lotta.

Si nota, infatti, che nelle parti narrate al passato dominano o il rumore (delle liti matrimoniali) o l'afasia, in particolare della nuova moglie dell'ex marito, la quale in un primo tempo non riesce a comunicare con il marito e in un secondo tempo non è più in grado di comunicare del tutto a causa di un incidente. Nelle parti al presente, invece, domina il silenzio assunto e mantenuto per scelta, non per incapacità o impossibilità.

La scelta del silenzio come reazione attiva a una fase difficile della vita è già emersa nel quarto racconto (*Luccicanza*), nel quale un personaggio femminile secondario entra in «sciopero della parola»⁸ alla notizia di essere malata di cancro.

Il valore del silenzio di questa donna non è interamente compreso né condiviso dalla protagonista di *Luccicanza*, e nonostante non è rappresentato in chiave negativa, al contrario: il personaggio femminile in sciopero della parola è forse l'unico personaggio femminile non protagonista dell'intera raccolta che non viene rappresentato dalle diverse voci autodiegetiche in termini degradanti. Infatti, tra le diverse caratteristiche della rappresentazione dell'universo femminile di questa raccolta, si registra anche una marcata tendenza delle voci autodiegetiche alla denigrazione fisica e morale delle altre donne. La donna in sciopero della parola, però, non solo è esente da critiche,

⁸ Ivi, p. 107.

ma anzi, con il marito rappresenta l'unico esempio di coppia matrimoniale riuscita di tutta la raccolta.

In sintesi, nel finale, l'autrice identifica nel presente il tempo del silenzio, inteso come concentrazione da cui emergono conoscenza e consapevolezza di sé, e in questo modo chiude la dinamica politestuale basata sull'uso dei tempi verbali come marcatori tematici. Audet avrebbe definito questo uso dei tempi verbali una *agrafe* che genera un effetto di reticolazione, ossia un effetto unitario.

È evidente che la dinamica qui esposta è impostata e persino ostentata dall'autrice, poiché il lettore è ripetutamente sollecitato a interpretare l'uso del presente come un marcatore testuale e a usare questo marcatore per formulare un'ipotesi interpretativa in cui l'uso dei tempi verbali fa sistema con il resto delle dinamiche politestuali rinvenibili della raccolta. La dinamica dei tempi verbali, infatti, non agisce isolata nel contesto politestuale ed è affiancata da altre dinamiche che non necessariamente sono altrettanto evidenti né necessariamente toccano ogni singolo testo, e nondimeno concorrono tutte allo sviluppo di quei processi analitici che – sempre nell'ottica della teoria politestuale – portano il lettore a sviluppare ipotesi lettrali, che gli consentono in ultima istanza di associare a una sequenza politestuale un significato sintetico.

I paradigmi temporali della postmedialità

Isotta Piazza

Narratologia e contesti di produzione

Questo intervento non solo è introdotto da un titolo apocalittico, ma è anche, contenutisticamente e metodologicamente, ascrivibile all'azzardo.

Anzitutto, perché ci occuperemo dei paradigmi temporali di scritture nate in rete, supportando l'ipotesi che esistano in rete scritture letterariamente concepite e che questi modelli influenzino anche la letteratura che fruiamo su supporto cartaceo. In secondo luogo, perché nel raccogliere l'invito formulato da Giovanni Maffei (sulla scorta di Gérard Genette) a unire *Poetica e storia*,¹ “forzeremo” gli strumenti narratologici al confronto con le dinamiche di morfologizzazione che la letteratura riceve dagli apparati e dai contesti di produzione storicamente caratterizzanti. Servendoci della teoria dello

¹ Cfr. Gérard Genette, *Poetica e storia*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 7-16, e Giovanni Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura italiana*, in *Narratologie. Prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca, F. Pennacchio, Milano, Biblion, 2021, pp. 21-34.

spazio mediale,² proporremo dunque una crasi tra l'indirizzo tradizionalmente più interno al testo (la narratologia) e discipline come lo studio dell'editoria, del libro, dei supporti di trasmissione e delle pratiche di lettura, ancora (erroneamente) considerate esterne e periferiche rispetto alla letteratura propriamente intesa.³ Se (come teorizzato) gli spazi storicamente preposti per pubblicare la letteratura ne influenzano la morfologizzazione, in questa sede vorremmo verificare come il passaggio dagli *spazi medial*i della moderna tradizione editoriale (volume, *in primis*) a quelli radicalmente diversi della *postmedialità* (come quelli in rete) abbiano prodotto trasformazioni strutturali a livello dei paradigmi temporali della narrazione, al punto da suggerire un aggiornamento degli strumenti narratologici di riferimento.⁴

Cosa intendiamo per letteratura postmediale?

In una recente analisi, recuperando un sintagma che circola già da alcuni anni nei *media studies*, Ruggero Eugeni asserisce:

viviamo oggi all'interno di una condizione postmediale, che ha superato l'idea di una presenza dei media in seno alla società, liquidando di fatto i media otto-novecenteschi. Tale condizione chiede la messa a punto di idee, concetti e modelli

² Per una più ampia spiegazione di questa teoria, cfr. Isotta Piazza, *Lo spazio mediale. Generi letterari tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Cesati, 2018.

³ Sulla idiosincrasia di questi due approcci, si rimanda alle considerazioni espresse da Roger Chartier, *La storia dell'editoria tra critica letteraria e storia culturale*, in *La mediazione editoriale*, a cura di A. Cadioli, E. Decleva, V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore, 1999, pp. 9-20.

⁴ Se, dunque, in contesti di produzione e trasmissione omogenei (come il lungo corso del libro tipografico) «la teoria», come scrive Genette, «deve precedere la storia» (Genette, *Poetica e storia*, cit., p. 13), le trasformazioni nelle pratiche di scrittura e ricezione innescate dagli *spazi postmediali* parrebbero imporre un ragionamento orientato diversamente: dalla storia alla teoria (e viceversa).

radicalmente nuovi rispetto a quelli che nel passato ci hanno aiutato a far i conti con i media e a regolare le nostre relazioni (ludiche, critiche, professionali) con essi.⁵

A conclusioni altrettanto perentorie perviene anche Gino Roncaglia, nel volume edito da Laterza nel 2010, laddove parla delle trasformazioni in atto (riferendosi in particolare alla digitalizzazione e all'avvento della rete) come di una “quarta rivoluzione”, da porre alla stregua di radicali innovazioni che hanno segnato in modo indelebile la storia dell'umanità (tra le quali, ad esempio, il passaggio dall'oralità alla scrittura). Secondo Roncaglia:

Il supporto non è neutrale, non si limita a veicolare indifferentemente qualunque contenuto e qualunque forma di organizzazione testuale. Al contrario, le caratteristiche del supporto, e più in generale gli strumenti e il contesto materiale della lettura, costituiscono l'orizzonte al cui interno certe forme di testualità e certe tipologie di lettura risultano possibili e più o meno facili. Discutere delle caratteristiche e dell'evoluzione delle interfacce di lettura vuole dire discutere anche di quali tipologie di testi leggeremo in futuro, e di come li leggeremo.⁶

Declinando i discorsi di Eugeni e Roncaglia sul versante più prettamente letterario, possiamo verificare come a partire dal nuovo millennio, alle occasioni di pubblicazione predisposte dall'editoria tradizionale, si siano aggiunti ulteriori spazi allestiti in rete che hanno generato nuove pratiche di scrittura,

⁵ Ruggero Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, Editrice La Scuola, 2017, p. 10; dello stesso autore si veda anche il più recente *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*, Brescia, Morcelliana, 2021. Quanto all'espressione “era postmediale” (conosciuta da Guattari tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta), si rimanda a Rosalind Krauss, *L'arte nell'era postmediale. Marcel Broodthaers, ad esempio* [1999], trad. it. di B. Carneglia, Milano, Postmedia Books, 2005.

⁶ Gino Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. xi.

di lettura e di interazione.⁷ Più specificatamente, se nei primi anni 2000 c'è stato l'exploit dei forum e poi quello delle riviste, dei blog collettivi e dei blog personali,⁸ più recentemente si è assistito al prevalere di un utilizzo autoriale/letterario dei social network (con Facebook in testa),⁹ su cui sembrano essere migrati i pensieri (sotto forma di status) prima affidati ai post. La presunzione di *non letterarietà* con cui la critica letteraria italiana guarda (o più frequentemente non guarda) a questi nuovi modelli di scrittura si scontra con almeno tre ordini di questioni: anzitutto, sono gli stessi autori italiani (designati tali in virtù delle loro opere “tradizionali”) a testimoniare un possibile utilizzo letterario delle pratiche di scrittura in rete:¹⁰

Su facebook ci si può anche lavorare molto: mi è capitato di fare post di dieci righe su cui sono stato una mezza giornata. A un certo punto mi sono chiesto: “ma per chi, per cosa hai lavorato?” me lo sono chiesto mille volte – qui passiamo alla

⁷ All'interno della ormai sterminata bibliografia dedicata a questo tema, in questa sede mi limito a segnalare gli imprescindibili studi di Henry Jenkins, *Cultura convergente* [2006], trad. it. di V. Susca, M. Papacchioli, Milano, Apogeo, 2007; Id., *Fan, blogger e videogamers. L'emergere delle culture partecipative nell'era digitale* [2006], prefazione di G. Boccia Artieri, trad. it. di B. Parrella, Milano, Franco Angeli, 2008. Per una più ampia rassegna ragionata dei problemi critici e degli approcci teorici connessi all'avvento della rete, ci si permette di rinviare a I. Piazza, *C'è un testo in questa rete? Spazi mediali, transmediali, postmediali*, “Moderna”, XXIII, 1-2 (2021), pp. 117-127.

⁸ Si vedano, ad esempio, le seguenti antologie: *Blogout. 13 diari dalla rete*, a cura di F. Ulisse, A. Marzi, Roma, Novecento GeC, 2003; *La notte dei blogger. La prima antologia dei nuovi narratori in rete*, a cura di L. Lipperini, Torino, Einaudi, 2004; *Bloggirls. Voci femminili dalla rete*, a cura di M. Benedetti, Milano, Mondadori, 2009.

⁹ Paolo Sordi, *La macchina dello storytelling. Facebook e il potere di narrazione nell'era dei social media*, Roma, Bordeaux, 2018.

¹⁰ Sul possibile utilizzo letterario di Facebook e di altri social network, si rimanda a una serie di interviste a cura di Andrea Lombardi, intitolata *Scrittori e facebook* e pubblicata su “Le parole e le cose” (<<http://www.leparoleelecose.it>>) nel corso del 2016, e a una serie successiva, a cura di Maria Teresa Carbone (*Perché sono su Instagram*), pubblicata sempre su “Le parole e le cose” nel 2017.

questione della poetica – e alla fine mi sono risposto “hai lavorato come scrittore, ma su un mezzo diverso, dove sarai letto subito: cioè hai lavorato come scrittore-che-vuole-esser-letto-subito”.¹¹

In secondo luogo, come rilevato da Giuliana Benvenuti, esiste già una generazione di scrittori che «non considera la forma libro autosufficiente, ma la vede quale parte di un circuito comunicativo più ampio, che ha nella rete il suo punto di interazione collettiva». ¹² Si pensi, ad esempio, al *brand Gomorra* ma anche alle sperimentazioni comunicative condotte in rete dal gruppo di scrittura Wu Ming e, più in generale, all’ormai ampio sviluppo di epitesti digitali. ¹³ Ma in questa sede vorremmo porre l’attenzione su un’altra realtà ancora: nel panorama letterario nazionale esiste un corpus non trascurabile di opere¹⁴ che, pur

¹¹ Francesco Pecoraro, *Scrittori e Facebook/1*, “Le parole e le cose”, 2016, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=21973>> (data di ultima consultazione: 14 aprile 2023).

¹² Giuliana Benvenuti, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie Tv*, Bologna, il Mulino, 2017, p. 116.

¹³ Per “epitesti digitali” intendiamo quegli «elementi paratestuali digitali realizzati o distribuiti ufficialmente dall’autore in supporto al proprio romanzo, che troviamo quindi all’interno dei siti web, dei blog, dei video, delle pagine personali sui *social network* e nelle trasposizioni intermediali (le *app* dei romanzi)» (Virginia Pignagnoli, *Se il digitale entra nel romanzo. Appunti per una letteratura post-postmoderna*, “QuadRi”, IV [2016], p. 58).

¹⁴ In questa sede mi limito a segnalare quelle opere che utilizzo come esempi all’interno di questa analisi: Michela Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, pubblicato in volume cartaceo da Milano, ISBN, nel 2006 (poi Torino, Einaudi, 2017) a partire dal blog che la scrittrice ha tenuto sulla sua esperienza come apprendista in un call center; Vanni Santoni, *Personaggi precari*, s.l., RGB, 2007, poi Roma, Voland, 2013, infine terza versione ampliata Roma, Voland, 2017; Francesco Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, pubblicato da Le Lettere, Firenze, nel 2008, selezionando pezzi dal blog personale dell’autore; Giulio Mozzi, *Sono l’ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori, 2009 (nato anch’esso da un blog personale); Emmanuela Carbé, *Mio salmone domestico. Manuale per la costruzione di un mondo, completo di tavole per esercitazioni a*

essendo approdate al volume cartaceo,¹⁵ sono nate a partire da pratiche di scritture in rete, di cui trattengono (almeno in parte) caratteristiche morfologiche peculiari, ascrivibili al trattamento della sfera temporale.

Paradigmi temporali gutenberghiani

Secondo Roger Chartier, discipline come la narratologia o lo strutturalismo «considerano molto spesso i testi come se esistessero di per se stessi, al di fuori delle materialità (qualunque esse siano) che ne costituiscono il supporto e il veicolo».¹⁶ Effettivamente, considerando nello specifico tre opere fondamentali per la teoria del tempo, come *Figure III* di Genette, *Tempus* di Weinrich e *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento/Novecento* di Bertinetto, possiamo verificare come si parli prevalentemente di testi («il nostro studio verte essenzialmente sul racconto nel senso più corrente, cioè sul discorso narrativo, che in letteratura [...] si trova ad essere un *testo* narrativo»¹⁷); inoltre, gli sporadici rimandi alle forme che avrebbero costituito il «supporto e il veicolo» dei testi considerati, contemplan esclusivamente il *medium* librario:

casa, Roma-Bari, Laterza, 2013 (dalla commistione di testi pubblicati su un blog personale e di disegni pubblicati su Facebook); Mirko Volpi, *Oceano Padano*, Roma-Bari, Laterza, 2015 a partire da scritture su Facebook.

¹⁵ Il *medium* volume costituisce, infatti, ancora oggi, lo spazio di pubblicazione più ambito per gli scrittori, sia nella prospettiva economica di ricavare un compenso dall'attività letteraria (di contro alla gratuità della scrittura sul web), sia nella prospettiva critico-valoriale (di contro alla impossibilità, ma anche alla refrattarietà, della critica a un monitoraggio della produzione a vocazione letteraria nata dentro e per la rete). Sulle contraddizioni insite nell'attuale scenario critico-culturale si è ragionato in I. Piazza, *Salmoni, preistorie ed altre invenzioni. Lo spazio del web e la letteratura 2.0*, "Studi Culturali", XVI, 2 (2019), pp. 273-294.

¹⁶ R. Chartier, *La storia dell'editoria tra critica letteraria e storia culturale*, cit., p. 10.

¹⁷ G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., p. 74.

Il racconto letterario scritto, sotto questo aspetto, appartiene a uno statuto ancora più difficile da limitare. Esattamente come il racconto orale o filmico, può essere “consumato” e dunque attualizzato solo in un tempo costituito, evidentemente, dalla lettura [...]. *Il libro* è un po’ più condizionato di quanto non lo si dica oggi dalla famosa linearità del significante linguistico, più facile da negare in teoria che da eliminare nella pratica.¹⁸

Un testo è una successione coerente e consistente di segni linguistici, posta tra due interruzioni notevoli della comunicazione. [...] Nella comunicazione scritta saranno press’a poco i due fogli della copertina di un *libro*.¹⁹

Da questo punto di vista, forse, non si è riflettuto a sufficienza sul fatto che il presumere (correttamente, nell’era Gutenberg) tempi lunghi di realizzazione per il libro stampato, potrebbe avere collaborato a tenere distinto il testo letterario dal momento della produzione autoriale, al punto che anche la teorizzazione tende a espungere l’*origo* dalla trattazione del Riferimento Temporale:

Per Riferimento Temporale intendo l’insieme delle informazioni prettamente cronologiche veicolate dai Tempi [...] che nel linguaggio ordinario sono ancorate al Momento dell’Enunciazione, ossia *all’hic et nunc* del locutore (o, come anche si dice, alla sua *origo*). Leggermente diverso è il caso del linguaggio letterario, in cui si dovrà assumere, per convenzione, un Momento dell’Enunciazione fittizio, che si rinnova ad ogni lettura.²⁰

¹⁸ Ivi, p. 82. Il corsivo è mio.

¹⁹ Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, p. 20, il corsivo è mio.

²⁰ Pier Marco Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell’Otto/Novecento Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2003, p. 11.

Naturalmente, dovremmo ragionare altresì anche sull'ipotesi che «questa non trascurabile differenza» tra linguaggio ordinario e linguaggio letterario veicolato in volume²¹ abbia concorso alla creazione nel romanzo borghese, ovvero nel genere letterario più strettamente connesso al medium librario, di un cronotopo finzionale *altro* rispetto a quello dell'autore. I tempi tecnici richiesti dal manufatto editoriale, da cui la distanza spazio/temporale tra scrittura, messa in pubblico e lettura di un testo in volume, così come la sua presenza fisica *terza* rispetto ad autore e lettore, potrebbero insomma avere rafforzato l'alterità dello *spazio letterario* della tradizione editoriale moderna: la letteratura borghese, infatti, prende corpo attraverso un duplice "rito" che prevede l'incarnazione del testo nel libro (da cui la fine del processo privato di creazione letteraria e l'inizio della vita pubblica dell'opera), cui segue la lettura del testo da parte del lettore, anch'essa mediata dall'acquisto (o prestito) pubblico del volume che diviene così oggetto di una lettura privata. Perfettamente inscritta in questa logica di produzione testuale è ad esempio anche la nota teoria bachtiniana, secondo la quale nella realizzazione del cronotopo letterario, l'autore, pur essendone il creatore, rimane «fuori dell'opera in quanto uomo che vive la sua vita biografica», ovvero fuori dei «cronotopi raffigurati». ²² Così, analogamente, nel romanzo borghese, anche il lettore, sospendendo la propria incredulità, accetta di abbandonare lo spazio/tempo che connota la sua vita (chi è, dove si trova, il momento storico in cui vive, ecc.) per entrare nell'alterità

²¹ *Ibid.*

²² «Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico» (Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* [1975], trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-232).

della finzione. La dimensione in cui si articola la comunicazione narrativa tradizionale tende, insomma, a estromettere (salvo eccezioni, naturalmente) ciò che riguarda lo spazio/ tempo sia dell'autore sia del lettore reali, incluse le azioni che li contraddistinguono in quanto tali. Anche dal punto di vista autoriale, dunque, come ha scritto Tiziano Scarpa:

la prima regola dei romanzi [...] è lo svincolamento dal loro tempo di stesura: i romanzi non fanno riferimento al giorno in cui sono stati scritti, non tengono conto della contemporaneità stretta – la singola giornata – in cui l'autore li redige via via, si riferiscono liberamente a un tempo che non coincide con la loro stesura.²³

Paradigmi postmediali: il presente performativo

La specificità dei contesti di produzione gutenberghiana e le possibili implicazioni connesse al trattamento creativo e (conseguentemente) teorico dei paradigmi temporali emergono con evidenza soprattutto se li paragoniamo ai nuovi scenari postmediali.

La prima differenza è data dal fatto che gli spazi del web si contraddistinguono per tempi di pubblicazione estremamente ridotti o, addirittura, corrispondenti con quelli di produzione e fruizione (come avviene ad esempio su Facebook, dove i puntini di sospensione avvisano che è in atto un'attività di scrittura). La coincidenza temporale tra scrittura, messa in pubblico e lettura, unita alla possibilità offerta agli utenti/lettori del web di trasformarsi in co-produttori, realizza una contingenza di fruizione in rete molto particolare, a metà tra quella della produzione scritta e la *performance*. Esattamente come una *performance*, infatti, il lettore può assistere all'atto della creazione/

²³ La riflessione di Tiziano Scarpa è stata pubblicata da Valentina Martemucci in *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, "Contemporanea", II (2008), p. 181.

pubblicazione di nuovi post e parteciparvi, all'interno di una specificità esperienziale «simile», secondo Pecoraro,

a quello che succedeva nei club jazzistici di New York degli anni Sessanta. Gente si incontrava per suonare e faceva cose che pochissimi ascoltavano, cose che subito si perdevano, ma che, per gli astanti e nell'attimo in cui esistevano, avevano senso.²⁴

Prendendo in considerazione un corpus rappresentativo di testi ibridi (cioè nati in rete e approdati in volume), ci siamo chiesti allora se, dal punto di vista temporale, essi trattengano qualcosa di quella istanza performativa che connota l'ambiente di produzione/ricezione originale. Qui a seguire ho riportato gli incipit (più nello specifico il primo periodo) dei primi cinque capitoli (o paragrafi o segmenti) di ogni opera considerata.

In *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria* di Michela Murgia, il testo è diviso in 58 capitoli quasi tutti titolati: (non titolato): «Deh, direbbe Silvia»; *Herman/la gerarchia del vincitore*: «Il lavoro è organizzato come in un gulag svizzero»; *La telefonata/come ti inchiappetto la casalinga ignara*: «La tecnica è esattamente quella che mi aspettavo»; *Io e Sigmund/lo faccio per soldi, cribbio*: «Telefono a raffica»; *Io e Sigmund/tecniche di motivazione/parte I*: «Fingo di pensarci».

Vanni Santoni, *Personaggi precari*, è diviso in 403 segmenti testuali ciascuno dei quali titolato con un nome proprio: *Simona*: «I generi di nascita sono quattro: dall'uovo, dalla matrice, dal prodigio, dal caldo-e-umido»; *Gianna*: «Ha comprato una casa in multiproprietà alla Baleari»; *Angel*: «Le otto di sera»; *Sandra*: «Sì, preferisco scoparmi quel testone con la Z3»; *Tano*: «Un metro e settantasei, settantasette chili».

Francesco Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, suddivide il testo in 57 capitoli titolati: *Prologo*: «Possiamo definire la

²⁴ F. Pecoraro, *Scrittori e Facebook/1*, cit.

pelle un limite vivente, un confine sensibile, rabbrividente, tra il me e il non-me?»; *Ammettiamo una cosa*: «Ammettiamo che la nostra cosiddetta coscienza si trovi sul limitare tra Mondo Esterno e Mondo Interno, appesa al sacco di pelle sensibile che funge da *limes* illusorio tra ciò che siamo e ciò che percepiamo»; *Un Senso come di Preistoria*: «Vivo in una città antica ma ormai minore, dislocata lungo il bordo inferiore dell'Occidente»; *Indizi*: «Quando al mattino mi unisco alla grande Mobilitazione Quotidiana e mi butto sulla strada frettoloso come tutti gli altri intorno a me – odiando i miei simili per il solo fatto che sono lì, che esistono sull'asfalto con tutta l'estensione materiale della loro auto o della loro moto, ognuno con la sua brava emissione mortale di gas, tutti tesi, ciascuno per suo conto, ad arrivare nel luogo dove si consuma la loro particolare tribolazione giornaliera – in quel lasso di tempo, dico, darei dei bei soldi perché tutta la procedura di spostamento si risolvesse in pochi attimi, qualche minuto al massimo, invece della mezz'ora che mi tocca, se tutto va bene, digerire ogni giorno»; *Averci una qualche idea*: «Oggi il freddo».

Giulio Mozzi, in *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, propone 130 paragrafi titolati e datati: *Creatore*, 30 maggio 2003: «Sono a casa»; *Upim*, 1° giugno 2003: «Sono alla Upim»; *Avvocato*, 11 giugno 2003: «Il telefono sul tavolo fa dei rumori»; *Olio*, 20 giugno 2003: «Sto cercando di fare ordine nello studio»; *Project Financing*, 22 giugno 2003: «Il telefono suona».

Emmanuela Carbé, *Mio salmone domestico. Manuale per la costruzione di un mondo, completo di tavole per esercitazioni a casa*, inizia con: *Contratto con il lettore*: «L'autore, Emmanuela Carbé, assolve la richiesta dell'editore Gius. Laterza & figli S.p.a. di introdurre al lettore *Suo Salmone Domestico*, per rendere credibile il volume proponendo un contratto narrativo da firmare a p. VII»; *Il condominio di mio salmone domestico*: «Artista: personaggio da ignorare a prescindere»; *I. Manuale per la costruzione di un mondo*: «Io è da cinque anni che scrivo storia lunga sui rotoli di seta ma continuo solo a fare il finale

perché non trovo più fogli scritti con inizio e parti centrali, che secondo me li ha nascosti mio salmone domestico»; non titolato: «Ogni volta che io e mio salmone domestico andiamo in giro per la città a noi ci viene da ridere da soli perché a me sembra strano pensare a mio salmone domestico in mezzo alla gente e a mio salmone domestico sembra strano pensare di essere un salmone domestico che gira per le vie della città»; non titolato: «Sì».

Mirko Volpi, *Oceano Padano*, diviso in due parti, per un totale di 23 capitoli titolati, ciascuno dei quali è suddiviso al suo interno in paragrafi (da 2 a 5 per ogni capitolo): *Appartengo senza enfasi ai luoghi...*: «Appartengo senza enfasi ai luoghi dove mi hanno precipitato Dio, i miei genitori nati in due strade diverse dello stesso paese, i miei nonni che si trovavano già lì, i bisnonni spostandosi di pochi chilometri da cascina a cascina e da lavoro a lavoro, e probabilmente anche i miei avi, le cui vite opache si fermano ai racconti dei sopravvissuti, alle biografie malcerte tramandate oralmente, e quasi per sbaglio»; *A Villanterio finiscono le risaie*: «Solo col tempo ho capito dov'ero, o forse dove avevo sempre immaginato di trovarmi»; *Confini*: «L'Oceano Padano si srotola dalle esigue bassure piemontesi al più ben verde di Lombardia alla sinistra del Po, e di qui fino al delta del Gran Fiume lungo le depressioni emiliane, e finache romagnole, e venete»; *Nell'interno*: «L'area lombarda pianeggiante, questa nostra cosiddetta Bassa, corre di frequente il rischio di essere tacciata di infamia per l'oltraggio inferto al panorama da edificazioni incongrue e serialmente insensibili al bello, da grette costruzioni inneggianti – così la canea degli inorriditi e (ste) ticamente corretti – al soldo distruttore, dal profitto sterminatore di una moralità ormai da tempo (ma da quanto, poi? e non da sempre?) pervertita, e di un'arcadia perduta»; *Hic Manebimus*: «Sull'Oceano Padano la direzione dello sguardo corre sempre, e di necessità, orizzontale: l'occhio si perde nella vastità del piano correndo ad altezza d'uomo lungo la disperante piatezza dei luoghi».

Per quanto concerne il tempo conduttore,²⁵ il dato che balza agli occhi è il prevalere, in tutti i casi considerati, del tempo presente che parrebbe dunque trattenere l'istanza performativa tipica delle scritture in rete. La presenza, così evidente e diffusa, di un tempo commentativo potrebbe indurci a riflettere sul fatto che forse l'istanza narrativa di queste opere sia stata accresciuta ad arte dagli editori che, nel passaggio dalla produzione scritta per il web alla ricomposizione di un macrotesto per l'edizione in volume, hanno incoraggiato una lettura narrativa e/o (addirittura) romanzesca di queste opere, servendosi delle soglie paratestuali, come nel caso di Murgia, la cui opera è sottotitolata *Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, oppure quello di Mozzi, che reca in copertina (in corpo minore) l'aggiunta: *e altre storie credibili*. Per le opere di Carbé e Pecoraro, inoltre, è stato possibile (grazie alla disponibilità degli autori) risalire ai testi originali (quelli pubblicati sui blog).²⁶ Il confronto tra le due versioni testuali ha dimostrato come tutte le operazioni di passaggio dal web al volume contribuiscano a rafforzare l'istanza narrativa: la selezione dei materiali accresce la compattezza tematica (mentre i post toccano in origine gli argomenti più disparati); l'assemblaggio e il riposizionamento dei post lasciano emergere alcune isotopie. Infine, ci sono i dispositivi paratestuali di marca autoriale che parrebbero assolvere, prima di tutto, una funzione aggregante. Insomma, se il medium volume, il paratesto editoriale e il corposo editing autoriale collaborano ad accrescere la somiglianza di queste opere con i generi della tradizione editoriale moderna (romanzo e racconto), varcate

²⁵ Cfr. H. Weinrich, *Tempus*, cit., pp. 52 e sgg.

²⁶ Cfr. I. Piazza, *Dal web al volume: il caso Carbé*, "Prassi Ecdotiche della Modernità", V, 1 (2020), pp. 289-309, <<https://riviste.unimi.it/index.php/PEML/article/view/13164/23>> (data di ultima consultazione: 14 aprile 2023); Ead., *Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, "Griseldaonline", XIX, 1 (2020), pp. 107-117 <<https://griseldaonline.unibo.it/article/view/10451/11139>> (data di ultima consultazione: 14 aprile 2023).

le soglie di accesso, il tempo conduttore trattiene e tradisce, tuttavia, quella connotazione performativa originale, tipica del processo creativo in rete.

L'origo del locutore/scrivente

Un'altra anomalia temporale riguarda la presenza diffusa negli esempi considerati del momento dell'enunciazione, ossia dell'*hic et nunc* da cui ha origine la scrittura.²⁷ Si veda, ad esempio, il caso di *Questa e altre preistorie* di Pecoraro:

La pelle *sente* sempre, anche se non ci facciamo caso.
 La pelle del mio culo in questo momento sente la sedia, la poltroncina girevole a cinque gambe dove sono seduto, percepisce attraverso i pantaloni la consistenza della stoffa che ricopre l'imbottitura della seduta di questa sedia, la natura del materiale di cui è fatta. [...]
 Insomma luce, sapori, odori, caldo o freddo, sempre.
 Anche adesso, sento la mia pelle che mi dice:
 Attenzione, braccia fredde;
 Ma culo e retro cosce a posto su sedia comoda; [...]
 Mi giungono questi continui segnali, questo flusso ininterrotto di informazioni, e allora correggo la mia posizione, muovo una gamba, mi gratto.²⁸

Non solo il tempo conduttore di *Questa e altre preistorie* è quello presente, ma l'opera è affastellata di deittici («Stasera», «Subito», «Oggi», «Stamattina»), riconducibili al tempo autoriale della stesura che entra prepotentemente a orientare il tempo narrativo. Sui trentatré microtesti che compongono la seconda sezione (*Homines*), ad esempio, almeno una ventina gravita attorno all'*hic et nunc* dell'esperienza autoriale. Il segmento intitolato *Varie ed ulteriori* si

²⁷ P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, cit., p. 11.

²⁸ F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 19-21.

apre con queste parole: «Oggi il Viadotto dava il meglio di sé. Una coda lunga due o tre chilometri, con moto che sfrecciavano negli interstizi tra una macchina e l'altra...». ²⁹ *Essere uguali*, invece: «Ecco di nuovo in ascensore quell'odore forte di prosciutto rancido». ³⁰

Insomma, se i tempi lunghi di realizzazione dell'oggetto librario hanno presumibilmente concorso a tenere distinti il tempo autoriale della scrittura da quello finzionale della voce narrante, i tempi rapidissimi di scrittura/pubblicazione sul web invece hanno evidentemente incoraggiano altre logiche temporali, e, soprattutto, l'istituzione di un diverso patto narrativo con il lettore: al di là e a prescindere dal grado di finzializzazione (problema che qui non possiamo indagare), il lettore del web (e di riflesso) quello dei testi ibridi web/volume si affida a una voce narrante che presume essere collocata in un tempo contiguo, se non coincidente, con il tempo autoriale della produzione. Il cronotopo delle opere considerate sfugge così all'alterità tipica della narrativa tradizionale, per esibire, viceversa, insistentemente l'extraletterario dell'utente/produttore e trattenere persino il principio interlocutorio da cui ha tratto origine. Anche nel caso di Pecoraro, infatti, si tratta di

testi che risentono di un particolare grado di esposizione: l'esposizione immediata e diretta al lettore che contraddistingue la scrittura in rete. Il destinatario di questi pezzi, vissuto più spesso come antagonista che come interlocutore, non è il lettore del libro, incerto e sempre assente. È una presenza che lascia tracce, che fa girare il contatore e a volte commenta; e quando commenta, anche in forma anonima, lascia sempre un segno del proprio passaggio [...] producendo sulla pelle di chi scrive un'irritazione produttiva. ³¹

²⁹ Ivi, p. 113.

³⁰ Ivi, p. 177.

³¹ Silvia Bortoli, *Prefazione a Questa e altre preistorie*, cit., p. 15.

Questa apertura al confronto con il lettore, che spesso sgorga impellente nelle opere ibride considerate, ancora una volta ci riporta all'istanza prioritaria della scrittura sui social network che vive del e per il contatto con la comunità degli "amici".

Il tempo del racconto in assenza di un tempo della storia

Nel corpus di testi considerato, oltre alla ricorrenza del tempo presente, la caratteristica che emerge con più evidenza è la granularità testuale, ovvero la presenza di un numero esorbitante di capitoli, paragrafi, segmenti, nella maggior parte dei casi molto brevi, così come imposto (o suggerito) dalle pratiche di scrittura in rete, strutturate in post (nel caso dei blog) o in status (nel caso di Facebook). Dal punto di vista della ricezione, occorre evidenziare, inoltre, come in rete l'organizzazione spazio/temporale di fruizione dei contenuti di norma privilegi quelli più recenti: il visitatore di un blog, ad esempio, vede in testa alla pagina l'ultimo contributo prodotto, che scalerà di una posizione all'arrivo di un nuovo post, sino a scomparire dalla pagina principale. Ancor più estemporanea è la fruizione dei contenuti sui social media che, nati in corrispondenza di una seconda fase, detta Web 2.0, gravitano attorno al concetto dei *feed*, ovvero singole unità di informazioni, formattate in modo da «favorirne la circolazione da un sito all'altro». ³² Questa contingenza dal punto di vista del produttore implica la rinuncia alla consequenzialità logico-argomentativa dell'insieme dei contenuti prodotti. La "granularità" che contraddistingue la produzione di testi in rete (secondo Roncaglia) inficia, cioè, la possibilità di allestire discorsi verticali e gerarchizzati; inoltre, la comunicazione dell'utente produttore si struttura attraverso l'immissione di un flusso eterogeneo e discontinuo, virtualmente infinito, di segmenti testuali, il cui

³² G. Roncaglia, *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2018, p. 19.

ordine logico-cronologico è di tipo giustappositivo, come ironicamente descritto da Carbé in *Mio salmone domestico*:

Io è da cinque anni che scrivo storia lunga sui rotoli di seta ma continuo solo a fare il finale perché non trovo più fogli scritti con inizio e parti centrali, che secondo me li ha nascosti mio salmone domestico. [...] Allora in attesa che le mie carte saltino fuori io continuo a scrivere e a riscrivere il finale e aggiungere talmente tante cose che ogni foglio diventa un prefinale che alla fine penso è più lungo di tutti i signori degli anelli messi insieme, questo finale, ma non importa.³³

Se l'antico e nobile supporto dei rotoli di seta prevede, come suo naturale adempimento, una storia lunga con un incipit, con parti centrali e una fine, la storia di *Mio salmone domestico* ha inizio, invece, con Crodo, il salmone/alter ego della narratrice protagonista, che occulta il papiro (si scoprirà poi che lo mangia di nascosto). Questo naturalmente invalida all'origine qualunque ipotesi di articolare una storia, tradizionalmente intesa come sviluppo ipotattico di un discorso chiuso, al cui interno è previsto un incipit, uno sviluppo e una conclusione. Fin dall'inizio di *Mio salmone*, siamo dunque proiettati in un modello di narrazione prodotta dall'accumulo di pezzi che vorrebbero tutti fungere da finale della storia, ma che affastellandosi l'uno all'altro vanno producendo una storia completamente diversa.

Questa contingenza molto particolare delle scritte in rete genera nelle opere ibride considerate una rarefazione del tempo della storia. Nel *Mondo deve sapere*, la maggior parte dei riferimenti temporali è riconducibile alla sfera sincronica della porzione di testo in cui è inserita: «per ora stiamo al gioco», «[d]evo vedere cosa succede, adesso», «[m]a il tocco di classe arriva ora». Questo tratto rende difficile la ricomposizione di un asse diacronico delle vicende e, soprattutto, una stima

³³ E. Carbé, *Mio salmone domestico*, cit., p. 5.

dell'ampiezza del tempo raccontato: l'unico dato certo, in questo senso, è rappresentato dall'affermazione, oltre la metà del romanzo: «sono qui da un mese netto e sono già una vincente»,³⁴ cui possiamo aggiungere qualche sporadico accenno a un avvenimento collocato il «giorno prima».³⁵ Ma per il resto, il tempo del racconto è cadenzato dal tempo sincronico e giustappositivo del telefonare e mortificare le clienti, dell'aggraddirle verbalmente, del ritrovarsi aggrediti dal proprio responsabile, dell'assistere e deridere l'aggressione altrui. L'ipotesi di uno sviluppo del racconto nel senso della diacronia viene invece incoraggiato, come già accennato, dal paratesto editoriale. Da questo punto di vista è significativa la chiave di lettura proposta in quarta di copertina (della prima edizione), dove campeggia la definizione «diario in presa diretta». Questa indicazione di lettura stride tuttavia con quella suggerita dall'autrice nella *Prefazione* alla seconda edizione: «Ho usato la scrittura come mezzo per reagire a qualcosa contro il quale nessun'altra reazione sembrava possibile».³⁶ Effettivamente, la coesione del racconto di Murgia non scaturisce dalla coerenza dell'intreccio, né dall'articolazione di un tempo della storia, bensì dalla forza e dall'urgenza di una denuncia, all'origine di ogni singolo sintagma narrativo. Anche in questo caso, dunque, il patto istituito con il lettore è all'insegna di una commistione tra tempo della narrazione e *origo* extranarrativa della produzione testuale.

Un altro esempio ancora è rappresentato dal libro di Giulio Mozzi. In *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili* i paragrafi sono 130, e oltre a essere titolati (come in Murgia), a ciascuno di essi è apposta una data, il che, apparentemente, ci restituisce un'opera affine al genere diaristico: più precisamente di un diario compreso tra il 30 maggio 2003 e il 6 settembre 2007 (data dell'ultimo paragrafo). Questo elemento,

³⁴ Ivi, p. 87.

³⁵ M. Murgia, *Il mondo deve sapere*, cit., p. 60.

³⁶ Ivi, p. v.

tuttavia, non cambia radicalmente la trattazione del tempo rispetto all'esempio di Murgia. Anche in questo caso, infatti, i 130 paragrafi non riescono né ambiscono a raccontare una storia unitaria: nei paragrafi di Mozzi, ad esempio, le indicazioni temporali forniscono particolari in relazione all'episodio di cui si sta parlando («La stazione è quasi deserta. È mattina. Non è né presto né tardi. L'ora è morta. Il cielo è coperto»; «Sono le quattro meno dieci del pomeriggio. Sono nella stazione di Pordenone, seduto...»); «All'improvviso, il vento è fortissimo») e mai, invece, a episodi precedenti, né a personaggi già incontrati o a situazioni già descritte. Il tempo cioè è sempre quello sincronico della giornata in corso, mai quello diacronico dell'insieme delle giornate che si raccontano. I personaggi stessi compaiono, del resto, quasi tutti, una sola volta. L'unico personaggio a rimanere in scena è il narratore/protagonista che è, a sua volta, molto più narratore che personaggio.

La deduzione che potremmo trarre è che la granularità delle scritture in rete infici la possibilità di allestire un tempo della storia, da cui la necessità di rivedere (in relazione a questo modello di opere ibride) anche la teoria del tempo, impostata da Genette, secondo questo paradigma: «La principale determinazione temporale dell'istanza narrativa è evidentemente la sua posizione relativa nei confronti della storia».³⁷ Ma ancora più a monte dovremmo riflettere sul fatto che, nella narratologia classica, ogni tipo di relazione tra tempo della storia e tempo del racconto presuppone l'ipotesi di una consequenzialità diacronica, lungo cui disporre i fatti raccontati e misurare gli scarti temporali operati dal tempo della narrazione.

Questo paradigma logico-cronologico risulta, tuttavia, scarsamente produttivo per le opere che nascono in rete, in spazi postmediali radicalmente diversi dalla tradizione editoriale, che assecondano paradigmi temporali di narrazione granulari e sincronici, mimeticamente affini alla condizione "antropologica" 2.0, immersa anch'essa nella società postmediale.

³⁷ G. Genette, *Discorso del racconto*, cit., p. 263.

In particolare, nella rinuncia a includere un *telos* nel sistema narrativo si potrebbe intravedere il congedo da una sintassi inevitabilmente «irrealistica» (come scrive Mazzoni)³⁸ e l'emergere di una forma di narrazione dell'esperienza più fedele al processo perennemente in fieri attraverso cui noi tentiamo, per approssimazioni e sviluppi a singhiozzo, di capire e narrare quotidianamente le nostre vite.

Infine, l'indagine sulla letteratura postmediale condotta attraverso gli strumenti narratologici può servire non solo a capire meglio le forme che va assumendo la letteratura 2.0, ma anche per illuminare retrospettivamente la natura "mediale" di alcuni paradigmi temporali che abbiamo, fino a oggi, concepito come indissolubilmente connaturati alla "forma racconto", ma che probabilmente sono figli di una specifica forma – gutenberghiana – di narrazione.

³⁸ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 63.

Fumetti, una sintassi narrativa nel segno dell'ellissi

Giuliano Cenati

Simultaneità verbovisiva ed ellissi verbale

Nel linguaggio narrativo fumettistico, che sorge da una singolare commistione di *showing* e *telling*, si insinua una fondamentale tendenza alla simultaneità. L'apporto delle ellissi grafiche che intervallano le sequenze delle vignette e scandiscono l'articolazione delle tavole fumettistiche produce una diffrazione del tempo attuale nel susseguirsi delle pagine. Ogni vignetta è *hic et nunc* e insieme va integrata con le altre vignette entro un ordine e un ritmo di successione, che appaiono per molti aspetti vincolati dalla sintassi compositiva ma sono insieme assai liberi e soggettivi nella fruizione paradigmatica, anzitutto nel campo ottico offerto dalla pagina o doppia pagina del fumetto. Ciò rinvia al paradosso di leggere e allo stesso tempo guardare la tavola a fumetti, dove si coniugano modalità diverse di appropriazione dell'opera che sottopongono il sistema verbale a forti sollecitazioni.

Ne offre un esempio importante alla metà degli anni Sessanta Guido Crepax nella prima storia in cui compare il personaggio di Valentina, *La curva di Lesmo*, del 1965.¹

¹ Guido Crepax, *Neutron – La curva di Lesmo*, "Linus", I, 2-8 (1965).



Fig. 1 Guido Crepax, *Neutron – La curva di Lesmo*, p. 58.

Nella tavola dedicata all'incontro tra Valentina e Philip Rembrandt (alias Neutron), l'evento viene per così dire smontato e sfaccettato in una sorta di Tetris vignettistico dalla concatenazione grafica rapsodica e dai rapporti temporali complessi, tendenti alla sincronia. Crepax applica un principio di cubismo razionalizzato e analitico, per così dire, alla rappresentazione dell'incontro, che viene colto attraverso la moltiplicazione dei dettagli e la variazione serrata del punto di vista (fig. 1). L'apparato verbale, ivi compreso il congegno dei tempi verbali, viene come sospeso: in questa tavola e in altre tavole simili, non infrequenti nella produzione di Crepax, si tratta di un fumetto ellittico del verbo, o quasi. Viceversa sono gli

elementi di similarità o dissimilarità tra le immagini a suggerire lo sviluppo dinamico dell'azione e dunque la sua articolazione temporale in chiave narrativa. È ciò che si mostra, in particolare, nella penultima vignetta della tavola e nelle due precedenti, dove la postura e l'abbigliamento dei personaggi lasciano intendere gli sviluppi intimi a cui approdano Valentina e Philip Rembrandt durante il loro incontro non programmato.

Unità di luogo e deissi allusiva

Le frontiere a cui può spingersi il fumetto nella gestione dello spazio-tempo sembrano efficacemente rappresentate dal libro di Richard McGuire *Here*,² del 2014, che conduce a pieno sviluppo, in un'opera di centinaia di pagine, un'idea germinata in una storia di sei tavole nel 1989 sulle pagine della rivista "Raw" di Art Spiegelman.³ McGuire si sofferma sulla manifestazione evenemenziale dei fatti che riguardano un luogo anonimo ed esemplare della geografia statunitense, coincidente dapprima e a lungo con l'architettura interna di una ordinaria *living room*, e a seguire con il costituirsi e ricostituirsi di quel luogo attraverso i mutamenti antropici e i mutamenti ecosistemici che vi hanno corso e che lo identificano.

Nel modulo compositivo basilare costituito dalle due pagine affiancate del libro aperto si delinea la prospettiva domestica, entro cui si aprono vignette quadrangolari innumerevoli, di misure diverse e variamente concomitanti. Ciascuna di queste vignette appare contrassegnata da una minima ma regolare didascalia cronologica e rappresenta quella parte delle vicende che trova teatro di svolgimento, per quanto ridotto, esattamente in quell'area della scena primaria di *Here*, con pieno riguardo per le proporzioni prospettiche. La strategia di McGuire muove dall'adozione della rigorosa unitarietà di ambientazione spaziale, *Here* appunto, e dalla fissità del punto

² Richard McGuire, *Here*, New York, Pantheon Books, 2014.

³ Cfr. "Raw", VIII, 2, 1 (1989), pp. 69-74.

di vista, per mantenere un impianto isomorfo del campo visivo. Su queste basi, viene a innescarsi una scansione diacronica vertiginosa (fig. 2). Nella sequela e nell'incastonamento multiplo delle vignette non si distinguono un ordine o una finalità temporale evidente, pur essendo assai numerose le immagini che documentano la presenza umana e le sue più comuni manifestazioni lungo il Novecento e i primi anni Duemila, con speciale riguardo per la sfera privata della *middle class*.



Fig. 2 Richard McGuire, *Here*, pp. 134-135.

L'ampiezza delle peripezie cronologiche abbraccia un intervallo di tempo compreso tra l'epoca geologica più remota, sino a tre miliardi e mezzo di anni fa, e un prossimo futuro posto nel CCXXII secolo, quando l'impegno di costruzione e ordinamento degli esseri umani lascia campo al prevalere delle forze naturali, perlomeno in quell'angolo della realtà su cui si impernia l'opera. Dal mondo della natura a fatica l'ingegno umano ha saputo differenziarsi e in esso pare destinato a

essere riassorbito, nell'incessante processo di trasformazione del pianeta.

Nelle battute riportate entro *i balloon* i tempi verbali sono soprattutto quelli con funzione commentativa propri dei personaggi agenti, rappresentati in presa diretta, ma sono molti anche i passati attraverso cui i personaggi provano a farsi narratori occasionali di sé stessi.⁴ In ogni caso si tratta in prevalenza di lacerti isolati di parlato; e quando si connettono tra loro in forma di dialogo, lo scambio non si spinge più in là di pochi turni di parola. La combinazione afinalistica tra vignette afferenti a tempi diversi e divaricati produce a ogni modo singolari e spesso ironiche interferenze, determinate dall'ambiguità o meglio pluralità del riferimento verbale. La deissi dei tempi verbali, infatti, appare ancorata all'anno di ambientazione della singola vignetta, ma rinvia anche, indirettamente, agli anni diversi delle vignette o tavole adiacenti, spazialmente omologhe ma cronologicamente distanti. L'effetto di eco temporale che si genera in tal modo impone di riconoscere una valenza di deissi allusiva alle forme verbali, che da frammenti irrelati del vociferio quotidiano diventano preziosa testimonianza della vita umana, in cui la banale finitudine della parola singola e contingente appare pregna di tutta la durata della specie sulla Terra.

Unità di tempo e sincronia commentativa

A paragone con il *graphic novel* di McGuire, la frontiera complementare dello spazio-tempo fumettistico è esemplificata da Ratigher, in un breve contributo al volume collettaneo pubblicato da Coconino Press in occasione del ventennale dai fatti di Genova 2001. Il fumetto di Ratigher, *Intanto altrove*,⁵ consta di

⁴ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* [1964], trad. it. di M.P. La Valva, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 23-27.

⁵ Ratigher, *Intanto altrove*, in *Nessun rimorso. Genova 2001-2021*, a cura di Supporto legale, Roma, Coconino Press-Fandango, 2021, p. 64.

una sola pagina e si presenta un po' scherzosamente come «[i]l primo fumetto in cui accade tutto nel medesimo istante» (fig. 3).



Fig. 3 Ratigher, *Intanto altrove*, p. 64.

Si compone di quattro vignette, ciascuna contrassegnata da una ripresa e variazione della didascalia che evoca uno dei mezzi di *entrelacement* più classici del fumetto seriale novecentesco: “Nel frattempo...”. Sotto diversi aspetti l’operazione di Ratigher, pur nella diversa qualità degli esiti, persegue criteri di segno uguale e contrario rispetto all’invenzione architettata da McGuire. Ratigher adotta una rigorosa unitarietà di tempo,

anche se non si tratta propriamente di un solo istante, mentre varia il punto di vista di ogni vignetta, perché la scena è via via dislocata in quattro città diverse d'Italia. L'impianto isomorfo del campo visivo e l'omogenea caratterizzazione grafica dei personaggi favoriscono effetti di corrispondenza tra una vignetta e l'altra. Ne trae amplificazione il lacerante contrasto tra il vissuto degli uni e il vissuto degli altri personaggi, chiamati tutti a fare i conti con la memoria dei travagliati fatti genovesi del 2001. I tempi verbali commentativi prevalgono su tutta la linea, a denunciare il coinvolgimento viscerale dei personaggi nelle vicende del G8 che li hanno cambiati per sempre, sia le vittime sia i carnefici sia gli infingardi scampati, ciascuno a suo modo.

Presente onnitemporale e past tense paranoico

In una delle opere essenziali per la svolta del fumetto verso il *graphic novel*, vale a dire *Watchmen*⁶ di Alan Moore e Dave Gibbons, l'anelito alla presentificazione simultanea si riflette nell'onnitemporalità sincronica propria del Dr Manhattan, il superuomo celeste capace di oltrepassare la mortalità umana e dominare la materia in seguito a un incidente nucleare. *Watchmen* rinvia, attraverso l'emblema del Dr Manhattan, ai rischi della catastrofe atomica nel contesto della Guerra fredda, ma insieme evoca i limiti paradossali, di natura quantistico-relativistica, dell'ambizione di controllo totale sugli ingranaggi dell'universo. Il presente onnitemporale della narrazione autodiegetica affidata al Dr Manhattan, che domina il quarto capitolo di *Watchmen*, è il correlativo verbale attraverso cui l'intera vicenda viene lì evocata per frammenti significativi ed enigmatici, giustapposti e incoerenti, in attesa del loro dispiegarsi e ricomporsi lungo l'ulteriore sviluppo dell'intreccio (*fig. 4*).

⁶ Alan Moore, Dave Gibbons, *Watchmen*, New York, DC Comics, 1987.



Fig. 4 Alan Moore, Dave Gibbons, *Watchmen*, cap. IV, tav. 1.

In *Watchmen*, un ruolo antagonistico a quello del Dr Manhattan, anche se si tratta sempre di supereroi con super-problemi, va assegnato al personaggio di Rorschach, giustiziere mascherato e paranoico. La sua divisa verbale si ritrova nel *past simple*, accompagnato talora dal *past participle*, grazie a cui i fatti possono essere rievocati e riordinati in maniera ferrea. Oltre ad assumere così una funzione narrativa di primaria importanza nell'economia dell'opera, Rorschach ne deduce nessi causali rigidi, da cui discende la sua attitudine alla giustizia

sommaria e sadica. L'implicitezza costante del soggetto verbale di prima persona, per giunta, funge da sintomo dell'instabilità psicotica del personaggio. Spingendosi nell'omissione dell'io molto al di là dell'atmosfera colloquiale diffusa in buona parte del dialogato, Rorschach, colui che non-dice-io, attesta un riflesso di deresponsabilizzazione personale di fronte ai gesti sanguinari perpetrati in nome di un ideale etico superiore, intriso di fanatismo fascistoide.

Se il Dr Manhattan, con il suo monologo autodiegetico, estremizza fumettisticamente i cortocircuiti della narrazione impostata sul presente simultaneo, Rorschach, in termini più tradizionali ma patologicamente perturbati, corrobora la retrospezione investigativa su cui si regge l'intreccio di *Watchmen* grazie alla sua mediazione diegetica interna, che si concreta attraverso le citazioni dal diario delle sue indagini e attraverso i colloqui con lo psichiatra del carcere dove è temporaneamente rinchiuso, impostati sul passato narrativo. Mimesi e diegesi, nel fumetto, si riconfermano processi in larga misura sovrapponibili e consustanziali.

Duplicità fumettistica e commistione commentativo-narrativa

Alla luce della sovrapposizione fumettistica tra mimesi e diegesi, viene da chiedersi se non debba essere revocata in dubbio la distinzione tra mondo della narrazione e mondo del commento, e tra i rispettivi regimi temporali, proposta da Harald Weinrich.⁷ La natura statutaria della duplice codificazione del fumetto, verbale e visuale, suggerisce piuttosto che la distinzione tra commento e narrazione debba essere reduplicata, dal momento che si mostra praticabile in maniera alterna e reciproca sia entro la dimensione verbale sia entro la dimensione visuale. Parola e immagine nel fumetto si intrecciano in maniera spesso spericolata, senza fondersi, così

⁷ Cfr. H. Weinrich, *Tempus*, cit., cap. II.

che la loro autonoma compresenza e la loro interdipendenza arrivano a promuovere una gamma di soluzioni inattuabili al singolo codice espressivo di per sé preso. Ne consegue la quadruplicata possibilità di commentare a parole la narrazione visuale ovvero quella di raccontare per immagini il commento verbale, così come di associare la narrazione fatta di parole con quella fatta di immagini ovvero di combinare il commento visuale con quello verbale. Si delinea così una tendenza alla ibridazione commentativo-narrativa che sembra accrescersi soprattutto nell'ambito del *graphic novel* e del fumetto di realtà contemporaneo. La rivendicazione del ruolo autoriale da parte del fumettista, l'inclinazione all'autofinzionalità, lo spazio concesso alla memoria autobiografica, un impegno rilevante di psicologizzazione chiaroscurata, il confronto con le urgenze dell'attualità e del dibattito etico-civile sono i presupposti da cui la commistione commentativo-narrativa trae alimento.

		PAROLA	
		NARRAZIONE	COMMENTO
DISEGNO	NARRAZIONE	Narrazione narrata: narrazione verbale + narrazione visuale (tempi verbali narrativi)	Narrazione commentata: commento verbale + narrazione visuale (tempi verbali commentativi)
	COMMENTO	Narrazione illustrata: narrazione verbale + illustrazione (tempi verbali narrativi)	Commento illustrato: commento verbale + illustrazione (tempi verbali commentativi)

Desumo campioni di verifica da due brevi saggi di Zerocalcare, dal taglio fortemente autobiografico e militante. I titoli sono *L'indicibile* e *Genovasplaining*,⁸ contenuti nella già citata antologia sul ventennale di Genova 2001. In ciò che si potrebbe chiamare “narrazione illustrata” prevalgono i tempi verbali narrativi propri dell'apparato didascalico autodiegetico, che si integrano con l'illustrazione visuale di valenza commentativa, fornita da più vignette relative a momenti diversi e cronologicamente distanziati della vicenda.



Fig. 5 Zerocalcare, *L'indicibile*, p. 28: narrazione illustrata.

⁸ Zerocalcare, *L'indicibile*, in *Nessun rimorso. Genova 2001-2021*, cit., pp. 23-36; Id., *Genovasplaining*, ivi, pp. 73-80.

Le situazioni rappresentate dalle vignette costituiscono una sorta di inveramento, statico ed esemplificativo, per immagini isolate, di quanto viene raccontato dalle parole (fig. 5).

Nella “narrazione commentata” (fig. 6) prevalgono i tempi verbali commentativi, mentre le immagini delineano una successione narrativa degli eventi: anche ridotta, se è il caso, ai minimi termini di due momenti fondamentali e contigui dei fatti di Genova 2001, il prima e il dopo che gravitano verso l’atto capitale dell’omicidio di Carlo Giuliani, in sé omesso dalla rappresentazione.

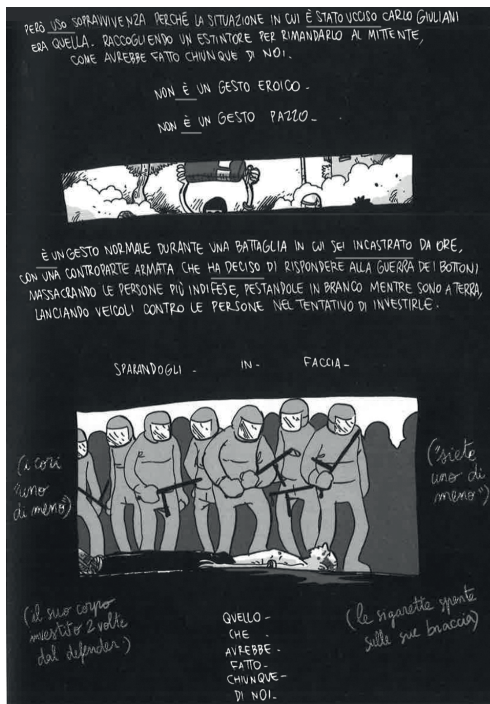


Fig. 6 Zerocalcare, *L'Indicibile*, p. 33: narrazione commentata.

Nella “narrazione narrata”, il racconto mediante parole si svolge e si accompagna con il racconto per immagini: vi

prevalgono i tempi verbali narrativi, a dispetto del presente secondo cui sono coniugati eventuali interventi dialogici nelle vignette. Narrazione commentata e narrazione narrata, peraltro, possono convivere e spartirsi la medesima tavola, sulla base di modalità complementari di integrazione tra codice verbale e codice visuale (figg. 7-8). Le rapide oscillazioni del regime dominante nell'uso dei tempi verbali suggeriscono l'estrema mobilità di riassetto del processo ricettivo-interpretativo, supportata dalla relativa velocità di elaborazione visiva delle immagini e dalla sostanziale stringatezza dei contributi verbali.



Figg. 7-8 Zerocalcare, *Genovasplaining*, p. 76: narrazione commentata e narrazione narrata.

Nel commento illustrato, che si presta facilmente ad assumere una valenza metafumettistica, prendono piede i tempi verbali commentativi, a sostegno di una vignetta che esibisce una scena affatto estranea, in termini referenziali mimetici, alla successione dei fatti genovesi del 2001 e che ne offre un'interpretazione visuale iperbolica (fig. 9). Lo statuto mitografico

esemplare dei personaggi qui tirati in ballo rende il commento visuale immediatamente intelligibile come tale, mentre il suo ancoraggio alla vicenda principale, quella genovese, è assicurato dalla pertinenza della didascalia verbale.



Fig. 9 Zerocalcare, *Genovasplaining*, p. 77: commento illustrato.

Se la discontinuità delle ellissi, sul piano grafico, vale da fondamento sintattico della narrazione a fumetti – discontinuità tra vignette, tra strisce, tra tavole, tra macrosequenze o capitoli –, i tempi verbali intervengono, come strumenti compositivi cogenti, a ricucire gli strappi, a recuperare gli scarti, a suggerire prospettive di senso. Gli urti percettivi e logico-concettuali procurati dalla reiterazione delle ellissi grafiche di cui si innerva il racconto verbovisivo finiscono così col poter essere in buona misura recuperati e mitigati. I tempi verbali, sotto questa luce, intervengono come operatori compositivi di articolazione strutturale organica, a favore di un contenimento della tensione simultanante propria del fumetto e in funzione di uno sviluppo più francamente coeso e progressivo del racconto visuale.

Indice dei nomi

- Alfano, Giancarlo, 14, 127n
Alfieri, Gabriella, 77n
Andersen, Hanne Leth, 20n
Anedda, Antonella, 99, 109-111
Ariosto, Ludovico, 104
Arnold, Armin, 148, 151
Audet, René, 165n, 169, 184
- Bache, Carl, 144-145n, 154
Bachmann, Ingeborg, 80
Bachtin, Michail, 19n, 135n, 192n
Balestrini, Nanni, 100
Bally, Charles, 19n, 126n
Banfield, Ann, 12, 19n, 33, 89n-91
Barbaro, Umberto, 77
Barenghi, Mario, 79n, 93n
Barthes, Roland, 8, 40, 120-121n
Bazzanella, Carla, 19n
Beccaria, Gian Luigi, 119, 121-123n, 130n-132, 136n
Becker, Martin, 22-23, 26, 30
Benedetti, Mario, 188n
Benjamin, Walter, 120n
Benveniste, Émile, 91, 121n
Benvenuti, Giuliana, 189
Bernadi Perini, Giorgio, 125n
Bernari, Carlo, 77
Berrettoni, Pierangiolo, 140
Bertinetto, Pier Marco, 9-10, 12-13, 22n-23n, 27n, 30n, 36n, 69-72, 81n, 83-84n, 91-92n, 104n, 110n, 138, 140-142n, 144n, 152n, 154n, 158n-159, 162, 190-191n, 198n
Bertolucci, Attilio, 100, 114-116
Bigazzi, Roberto, 122n
Binnick, Robert I., 155n
- Bloch-Michel, Jean, 76n, 83n
Blumenthal, Peter, 29n
Boccia Artieri, Giovanni, 188n
Borsellino, Nino, 123n
Bortoli, Silvia, 199n
Brilli, Attilio, 145
Burgelin, Claude, 87n
Butor, Michel, 80-81
Buzzati, Dino, 70, 72, 81n, 83
- Cadioli, Alberto, 186n
Calaresu, Emilia, 19n
Calvino, Italo, 75, 78-82, 84, 93n-94
Cane, Eleonora, 19n
Caramelli, Eleonora, 8n, 83n
Carbé, Emmanuela, 189n, 195, 197, 201
Carbognin, Francesco, 101n
Carbone, Maria Teresa, 188n
Cardinaletti, Anna, 20n, 152n
Carducci, Giosue, 97, 106
Carneglia, Barbara, 187n
Carpita, Chiara, 101n
Casadei, Alberto, 135n
Casparis, Christian Paul, 10, 90n
Castellana, Riccardo, 13, 75n, 77n, 79n, 81n, 92
Cavagnoli, Franca, 145-146n
Cecchetti, Giovanni, 147-149, 151
Cesarano, Giorgio, 99, 105n
Chartier, Roger, 186n, 190
Chateaubriand, François-René de, 47
Chaucer, Geoffrey, 33
Cimaglia, Riccardo, 19n

- Citati, Pietro, 126n
 Coetzee, J.M., 81, 86-87, 94
 Cohn, Dorrit, 10, 13, 19n, 72n, 75, 77n, 81, 86-88n, 90-92, 94
 Comrie, Bernard, 139
 Consiglio, Maria Cristina, 151n
 Cooper, Frederic Taber, 148n
 Cordibella, Giovanna, 103n
 Cortellessa, Andrea, 102n
 Corti, Maria, 165n-166
 Costanzo, Mario, 75n
 Craig, Mary, 148
 Crepax, Guido, 205-206
 Culler, Jonathan, 96-97
- Dal Bianco, Stefano, 104n
 Daudet, Alphonse, 12, 39, 43-46, 63
 De Blasi, Nicola, 140n
 De Carlo, Andrea, 81, 84
 de Cristofaro, Francesco, 140n
 De March, Silvia, 101n
 De Roberto, Federico, 18, 22
 De Vooght, Edward, 171-172
 De Wit, Astrid, 140n
 Declava, Enrico, 186n
 Del Giudice, Daniele, 81, 84
 Del Serra, Maura, 110n
 Deleuze, Gilles, 120
 Dèttore, Ugo, 77
 D'hoker, Elke, 90n, 165n
 Di Mattia, Fabiana, 81n
 Di Stefano, Paolo, 78n
 Dole, Nathan Haskell, 148n
 Doubrovsky, Serge, 74, 87n
 Dujardin, Édouard, 73-74, 77
 Duyck, Mathijs, 165n
- Eckardt, Regine, 19n, 30
 Egetenmeyer, Jakob, 21n
 Eliot, George (pseudonimo di Mary Anne Evans), 62
 Eugeni, Ruggero, 186-187
- Falcetto, Bruno, 79n, 93n
 Falco, Giorgio, 82
 Fehr, Bernhard, 19n
 Fenocchio, Gabriella, 120n, 125n
 Fenoglio, Beppe, 14, 119-136
 Fiori, Umberto, 111-112n, 116
 Firenzuola, Agnolo, 34
 Flaubert, Gustave, 12, 39, 46-47, 49-51, 53-63
 Fludernik, Monika, 10, 12, 33-34, 81n, 90-93
 Fortini, Franco, 89, 99, 104-105n
 Frasca, Gabriele, 89n, 99, 107n-108n
 Frignani, Pietro, 76n
- Garritano, Giuseppe, 19n
 Gatta, Francesca, 127n
 Gebauer, Caroline, 10
 Genette, Gérard, 9-10, 13, 40, 73-75, 185-186n, 190, 203
 Gibbons, Dave, 211-212
 Giorgi, Alessandra, 22
 Giovannetti, Paolo, 10, 13, 92n, 96n, 141-142
 Giovannuzzi, Stefano, 101n
 Giovenale, Marco, 99, 105-107, 116
 Giraldi Cinthio, Giovan Battista, 34
 Giudici, Giovanni, 99
 Giuliani, Carlo, 216
 Giuliani, Maria Vittoria, 91n, 121n
 Godard, Jean-Luc, 117
 Goethe, Johann Wolfgang von, 121n
 Goncourt, Edmond e Jules, 12, 39, 43, 46, 61-65, 67-68
 Grell, Isabelle, 87n
 Grignani, Maria Antonietta, 122n-124n, 135n
 Guattari, Félix, 187n
 Guéron, Jacqueline, 22n
 Guidacci, Margherita, 99, 110n
- Halliday, Iain, 147n, 151n

- Hamburger, Käte, 7-8, 10, 83n, 85-86n, 88n, 90-91
Hemingway, Ernest, 74, 126
Herczeg, Giulio, 20n
Herman, David, 90n
Hilty, Gerold, 19n
Hopkins, Gerald Manley, 135
- Inglese, Andrea, 96n
Ingram, Forrest L., 165n
Ioli, Giovanna, 130n
Isella, Dante, 103n, 123n-125n, 129n, 131n
- Jacini, Stefano, 77n
Jahn, Manfred, 90n
Jameson, Fredric, 84n
Jenkins, Henry, 188n
Joyce, James, 145
- Krauss, Rosalind, 187n
Krogh Hansen, Per, 90
Kronning, Hans, 29n
- La Valva, Maria Provvidenza, 83n, 121n, 140n, 191n, 209n
Lagazzi, Paolo, 115n
Lawrence, David Herbert, 14, 137-162
Le Clézio, Jean-Marie, 81n
Le Querler, Nicole, 29n
Lear, Edward, 17
Lenzini, Luca, 105n, 115n
Levi, Primo, 70, 72, 83-84
Linati, Carlo, 146-147
Lipperini, Loredana, 188n
Lo Castro, Giuseppe, 143n
Lombardi, Andrea, 188n
Lugnani, Lucio, 76
- Maffei, Giovanni, 12, 185
Malespini, Celio, 32
Mancinelli, Franca, 99, 109-111
Manzoni, Alessandro, 25, 31, 70, 140n
Maraini, Dacia, 28-29
Martemucci, Valentina, 193n
Martens, Gunther, 90n
Marzi, Alessandro, 188n
Mazzoni, Guido, 99, 103, 108, 204
McGuire, Richard, 207-210
McInerney, Jay, 81
Meddemmen, John, 122n
Melchiori, Giorgio, 145n
Mengaldo, Pier Vincenzo, 131n
Menicocci, Simona, 99, 106-107, 116
Milanini, Claudio, 79n, 93n
Milone, Rossella, 15, 170, 173n
Montégut, Émile, 51
Moore, Alan, 211-212
Mori, Ascanio de', 32
Mortara Garavelli, Bice, 20n, 34-35n
Mountsier, Robert, 147
Mozzi, Giulio, 189n, 195, 197, 202-203
Murgia, Michela, 189n, 194, 197, 202-203
- Nemegeer, Guylian, 171-172
Nencioni, Giovanni, 141n
Neveu, Franck, 29n
- Olson, Greta, 81n
Omero, 84
Orecchio, Davide, 82
Ostuni, Vincenzo, 99, 107n-108n
Ottonieri, Tommaso (pseudonimo di Tommaso Pomilio), 119n, 123n
- Page, Norman, 19n
Pagliarani, Elio, 100, 102n, 116n
Pagliuca, Concetta Maria, 7n, 82n, 143n, 185n

- Palli Baroni, Gabriella, 101n, 115n
 Panaro, Alberto, 120n
 Pannwitz, Rudolf, 120
 Papacchioli, Maddalena, 188n
 Parrella, Bernardo, 188n
 Parronchi, Alessandro, 78-79n
 Pasolini, Pier Paolo, 117
 Pecoraro, Francesco, 189n, 194, 197-199
 Pedullà, Walter, 123n
 Penna, Sandro, 99
 Pennacchio, Filippo, 7n, 81n, 185n
 Perec, George, 81
 Petrarca, Francesco, 96, 167
 Philippe, Charles-Louis, 146
 Piazza, Isotta, 15, 186n, 188n, 190n, 197n
 Pietralunga, Mark, 120
 Pignagnoli, Virginia, 189n
 Pirandello, Luigi, 13, 74-77, 79n, 87
 Pitozzi, Andrea, 117n
 Plank, Frans, 19n
 Pomilio, Tommaso (vedi Tommaso Ottonieri)
 Porta, Antonio, 99
 Praloran, Marco, 104
 Prandi, Michele, 130n
 Pratolini, Vasco, 77-79
 Proust, Marcel, 49, 126
 Pugno, Laura, 99

 Rabatti, Ilaria, 110n
 Raboni, Giovanni, 89n, 99-100, 103, 107
 Ratigher (pseudonimo di Francesco D'Erminio), 209-210
 Reichenbach, Hans, 27n
 Remarque, Erich Maria, 77
 Renzi, Lorenzo, 20n, 152n
 Richardson, Brian, 81n
 Rigoni Stern, Mario, 70, 72, 83-84
 Rizzo, Gino, 135n

 Robbe-Grillet, Alain, 74n, 80
 Roche, Roger-Yves, 87n
 Roncaglia, Gino, 187, 200
 Rosselli, Amelia, 99, 101n
 Rousseau, Jean-Jacques, 49
 Russell, Bertrand, 89n, 91
 Ryan, Marie-Laure, 90n

 Saccone, Eduardo, 122n, 136
 Salgari, Emilio, 158n
 Salvi, Giampaolo, 20n, 152n
 Sanguineti, Edoardo, 99-103
 Santi, Mara, 15, 163n, 165n
 Santoni, Vanni, 189n, 194
 Sarraute, Nathalie, 80, 87n
 Sartre, Jean-Paul, 87n
 Scarpa, Tiziano, 193
 Schiller, Friedrich, 121n
 Schlenker, Philippe, 18n-19n
 Schnitzler, Arthur, 74, 77
 Searle, John, 88
 Segre, Cesare, 11, 126n
 Sereni, Vittorio, 89n, 99-100, 102-103n, 107
 Sini, Stefania, 82n
 Skytte, Gunver, 20n
 Soldani, Arnaldo, 95-96
 Solmi, Renato, 120n
 Sordi, Paolo, 188n
 Sørensen, Hans, 141
 Sorokin, Vladimir, 82n
 Spiegelman, Art, 207
 Spignoli, Teresa, 117n
 Spinazzola, Vittorio, 186n
 Spitzer, Leo, 120, 126
 Stanzel, Franz Karl, 13, 50, 90-91, 142
 Starobinski, Jean, 79n, 93n
 Stera, Gabriele, 99
 Strada Janovič, Clara, 135n, 192n
 Strettell, Alma, 148n
 Susca, Vincenzo, 188n

- Svevo, Italo (pseudonimo di Aron Hector Schmitz), 69n, 81n
Rech), 16, 215-218
Zola, Émile, 46, 146
Zucco, Rodolfo, 100n
- Tandello, Emanuela, 101n
Tellini, Gino, 143n
Testa, Italo, 96n
Tolstoj, Lev, 62, 84
Tomasi di Lampedusa, Giuseppe, 158n
Tondelli, Pier Vittorio, 81, 84
Tozzi, Federigo, 13, 76-77
Traina, Alfonso, 125n
Trifone, Pietro, 141n
Trockij, Lev, 108n
Tymoczko, Maria, 138-139n
- Ulisse, Fabrizio, 188n
Updike, John, 144n
- Van den Bossche, Bart, 165n
Vasta, Giorgio, 82
Velotti, Stefano, 84n
Ventroni, Sara, 99
Venuti, Lawrence, 150n
Verga, Giovanni, 14-15, 137-162
Villalta, Gian Mario, 104n
Villani, Matteo, 34-35
Vita, Nicola, 20n
Vittorini, Elio, 77-78
Volpi, Mirko, 190n, 196
- Weinrich, Harald, 9-10, 82-83n, 121n, 125-127, 140, 190, 191n, 197n, 209n, 213
Werfel, Franz, 85-86
Wu Ming, 189
- Yeats, William Butler, 97
- Zanzotto, Andrea, 89n, 99-100n, 104n
Zecchi, Lina, 73n, 185n
Zerocalcare (pseudonimo di Michele

Autori

Pier Marco Bertinetto ha insegnato Storia della Lingua Italiana nell'Università di Torino e Linguistica Generale nella Scuola Normale Superiore (Pisa), di cui ha diretto il Laboratorio di Linguistica. È direttore di "Italian Journal of Linguistics"; è membro della Academia Europaea, della Suomalainen Tiedeakatemia (Accademia Finlandese delle Scienze), della Österreichische Akademie der Wissenschaften e dell'Accademia delle Scienze di Torino. Ha diretto quaranta tesi di dottorato ed è stato esperto esterno in numerose commissioni (tesi dottorali, valutazioni istituzionali, valutazioni di progetti) in diverse sedi italiane ed internazionali. I suoi principali interessi di ricerca sono: fonetica e fonologia sperimentali, morfologia sperimentale, semantica tempo-aspettuale, linguistica tipologica.

Giovanni Maffei insegna Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Napoli Federico II. Si è occupato di narrativa italiana ed europea tra Otto e Novecento e di poetiche e teorie del realismo. I suoi volumi più recenti sono: *Nievo* (Salerno, 2012), *Le apocalissi difficili. De Roberto, Vittorini, Pomilio, Frasca* (Salerno, 2017) e la monografia su Federico De Roberto *La passione del metodo* (Cesati, 2017).

Riccardo Castellana è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Siena e si occupa soprattutto di narrativa dell'Ottocento e del Novecento (Manzoni, Verga, Pirandello, Tozzi e Svevo), oltre che di questioni di teoria letteraria. I suoi lavori più recenti vertono da un lato sui rapporti tra letteratura e antropologia culturale (*Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, 2014, *Lo spazio dei Vinti. Lettura antropologica della narrativa di Verga*, Carocci, 2022) e dall'altro sulle biografie di finzione e più in generale sul concetto di fiction (*Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, 2019 e la curatela di *Fiction e non fiction. Storia, teoria e forme*, 2021).

Paolo Giovannetti, professore ordinario in Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM, studioso di poesia e metrica, si è dedicato alla narratologia in particolare nei seguenti volumi: *Il racconto* (Carocci, 2012), *Spettatori del romanzo* (Ledizioni, 2015), «*The lunatic is in my head*» (Biblion, 2021).

Giancarlo Alfano insegna Letteratura italiana all'Università di Napoli Federico II e alla Scuola Superiore Meridionale. Si occupa di cultura del Rinascimento, di tradizione narrativa europea, di storia della cultura, di letteratura e psicoanalisi. Tra i suoi libri: *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento* (Cesati, 2021²); *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea* (Carocci, 2017²), *Fenomenologia dell'impostore* (Salerno, 2021). Recentemente ha commentato *Le avventure di Pinocchio* (Rizzoli, 2022).

Antonio Bibbò è ricercatore in Lingua e traduzione inglese all'Università di Trento e traduttore. È stato Visiting Research Fellow al Moore Institute (Galway) e post-doc Marie Curie e Honorary Research Fellow presso la University of Manchester, dove ha portato avanti un progetto sulla percezione della letteratura irlandese in Italia (*Irish Literature in Italy in the Era of the World Wars*, Palgrave, 2022). Nell'ambito di questo progetto ha curato la mostra internazionale "Irish in Italy". Per Feltrinelli e il Saggiatore ha tradotto e curato opere di Virginia Woolf, Daniel Defoe, Oscar Wilde ed Ezra Pound.

Mara Santi è professore associato di Letteratura italiana presso l'Università di Gent dove lavora dal 2008, dopo aver ricoperto incarichi presso le università di Basilea, Zurigo e Pavia. Nell'ateneo pavese si è laureata in filologia italiana e vi ha conseguito il dottorato di ricerca. I suoi principali interessi di didattica e ricerca includono la narrativa italiana contemporanea, la narratologia e la teoria letteraria. È autrice di numerosi saggi e di studi monografici: cfr. <<https://research.flw.ugent.be/nl/mara.santi>>.

Isotta Piazza insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Parma. Si occupa di autori italiani dell'Otto e Novecento, di collane editoriali, di storia e teoria dei generi narrativi e dei processi di canonizzazione, mantenendo come orientamento

prioritario di ricerca i rapporti tra sistema letterario e sistema editoriale. Le sue più recenti monografie sono: *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga* (Cesati, 2018) e *“Canonici si diventa”. Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento* (Palumbo, 2022).

Giuliano Cenati è professore associato di Letteratura italiana presso l'Università Telematica Pegaso. Ha dedicato diversi saggi alla narrativa moderna e contemporanea, considerata in tutte le sue escursioni, dall'intrattenimento allo sperimentalismo ai generi misti, con un particolare riguardo per i fumetti e per le forme brevi. È autore delle monografie *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani* (LED, 2004), *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda* (ETS, 2010), *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve* (Unicopli, 2010).

BIBLION
edizioni

Finito di stampare nel mese di ottobre 2023